

Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Volume L

March, 1958

Number 3

THOMAS DE QUINCEYS LESSING-BILD

PETER MICHELSEN
Dalhousie University

Der älteste deutsche Schriftsteller, den Thomas De Quincey relativ ausführlich behandelt, ist Lessing, den er „as the restorer and modern father of the German Literature“ betrachtet.¹ Als erster Beitrag für *Blackwood's Magazine* erschien im November 1826 und Januar 1827 eine Teilübersetzung des *Laokoon* durch De Quincey mit kritischen Anmerkungen, zusammen mit einer einleitenden Skizze und einem abschließenden „Postscript“ (Masson XI, 156-221). Im Eingang versprach der Übersetzer seinen Lesern weitere Proben aus deutschen Prosaschriftstellern – ein Versprechen, das leider nicht eingelöst wurde.

Was zog De Quincey an Lessing an, auf welche Züge seiner Gestalt richtete er sein Augenmerk? Als erstes fällt auf: es war nicht der Dichter, der ihn interessierte. Ja, es scheint, als habe er von diesem nie gehört, er erwähnt Lessings dichterische Versuche überhaupt nicht, weder im positiven noch negativen Sinn, nicht in dem kleinsten Nebensatz oder Beiwort. Das ist ja eines der Hauptcharakteristika für De Quinceys Haltung zur deutschen Literatur: von ihrer Dichtung im strengen Sinne („poetry“) hält er nicht viel. „Poetry apart,“ meint er, „the current literature of Germany appears to me by much the best in Europe“ (Masson XI, 261), und von den deutschen Dichtern glaubt er kühn sagen zu können, in ihnen werde „the originality and the strength of the German mind . . . not revealed“ (Masson XI, 156). So war es fast ausschließlich die deutsche Prosa, der De Quincey seine Aufmerksamkeit schenkte.²

Der Opiumesser würdigt den Prosaisten Lessing hauptsächlich in zweierlei Eigenschaft: als Stilist und als Kritiker. Wenn er den Deutschen jede Fähigkeit, einen guten Stil zu schreiben, abspricht, so nimmt er einen Lessing ausdrücklich aus (Masson II, 83): zusammen mit eini-

¹ Thomas De Quincey, *The Collected Writings*, hrsg. von Masson (London 1889 ff.; im folgenden: Masson) XI, 156.

² Ich sehe darin einen Ausdruck für die außerordentliche Abgeschlossenheit des Insulaners. In seinem Tagebuch von 1803 (*A Diary of Thomas De Quincey for 1803*, ed. by H. A. Eaton, London 1927, S. 145) notiert sich der junge De Quincey die zwölf besten Dichter aller Zeiten: sie reichen von Spenser bis Wordsworth, aber kein einziger Ausländer ist darunter! Diese Haltung dürfte auch der alte Opiumesser grundsätzlich kaum geändert haben.

gen anderen hätte dieser — „either prompted by nature or trained upon foreign models“ — „the besetting sin of German prose“ vermieden (Masson X, 159). „Lessing was“ — so erklärt De Quincey — „the first German who wrote prose with elegance“ (Masson X, 122). Er glaubt, ihn in vieler Hinsicht mit Shaftesbury vergleichen zu können, u. a. auch in Bezug auf seine Diktion. „Both were elegant writers, with a high standard of excellence in the art of composition, and careful that their own style should be wrought up to that ideal“ (Masson XI, 158).

Aber vor allem in der Art ihrer kritischen Prätionen setzt er beide (vielleicht nicht ganz zu Unrecht) miteinander in Beziehung. Er verbindet sie, indem er meint: „Each had the same sensibility to the excellencies of art, and applied it especially to the antique“ (Masson XI, 158), und er unterscheidet sie, indem er Lessing von dem Fehler Shaftesburys, die Literatur der eigenen Zeit mit dem Maßstab der antiken zu messen, freispricht: ³ „Far different in this respect from Lord Shaftesbury's, wiser and more comprehensive, was the taste of Lessing“ (Masson XI, 159). So erkennt er dessen Verdienst an, im *Laokoon* die verschiedenen Gesetze von Dichtung und bildender Kunst aufgestellt zu haben (Masson XI, 159 Anm.). Was den Grad des Einflusses anbelangt, den Lessing ausgeübt habe, so möchte ihn De Quincey in eine Linie mit dem Dr. Johnsons stellen: „Lessing and Dr. Johnson presided over the literatures of their several countries precisely at the same period“ (Masson XI, 158). De Quincey zögert nicht, Lessing persönlich „by far the largest share in awakening the frozen activities of the German mind“ zuzuerkennen. Was Lessing getan habe, sei, „to apply philosophy — by which I would be understood to mean, in a large sense, the science of grounds and principles — to literature and the fine arts,“ und so sei er „the founder of criticism for Germany“ geworden (Masson XI, 157).

Man kann nicht übersehen, daß diese Urteile über Lessing — auch wenn sie im groben richtig sein mögen — auf mehr subjektiver als sachlicher Basis beruhen und mit De Quinceys literarischen Eigenschaften und Aussprüchen weitgehend korrespondieren. Sicherlich pflegte er selber einen glänzenden Stil, auf dessen geradezu „poetische“ Qualitäten er sich viel zugute hielt. Welchen Gegenstand er auch behandelte — römische Geschichte, englische Dichtung, politische Ökonomie oder Religionsphilosophie: in der Pracht seiner schwierigen, aber effektiv gebauten Perioden scheint der Stoff fast spielerisch bewältigt. Freilich gehörte nach De Quinceys Auffassung zu einer bedeutenden stilistischen Entfaltung stets die Rhetorik (oder, in seiner eigenen Terminologie,

³ Eine übrigens fragwürdige Feststellung. Lessing stand in seiner Kritik noch ganz auf dem Boden der Kanonität des Aristoteles. Keinen Schritt, meinte Lessing, könnte sich besonders die Tragödie „von der Richtschnur des Aristoteles entfernen, ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.“ Lessings Kritik verfolgte das Ziel der Neuinterpretierung, nicht der Verwerfung des Stagiriten für die Poetik.

Rhetorik und Eloquenz), so daß ihm zu Autoren ganz unrhetorischen Charakters (wie Goethe) der Zugang versperrt war. Obgleich nun bei Lessing dieses Rhetorische schon stark gedämpft und in die einfachen klaren Proportionen aufklärerischer Sachlichkeit übertragen erscheint, war es ihm doch noch die natürliche Sprachgebärde, wie sie ja dem ganzen 17. Jahrhundert und dem größeren Teil des 18. wie selbstverständlich eigen war. So fand De Quincey in Lessings Stil verwandtschaftliche Anklänge, wenn auch in einer kühleren Tonart.

Auch als Kritiker hat sich De Quincey Zeit seines Lebens betätigt. Seine Schriften sind voller literarkritischer Aufsätze, Anmerkungen und Digressionen, so daß man neuerdings aus ihnen gar eine ganze ästhetische Theorie entwickeln zu können meinte, und diese kritische Tätigkeit ähnelt in ihren Grundsätzen auch tatsächlich der Lessings, insofern nämlich, als beide – Lessing und De Quincey – bewußt oder unbewußt einer dogmatischen Methode huldigen. Ihre Kritik ist aufgebaut auf dem Boden einer „philosophy,“ wie De Quincey sich ausdrückt (Masson XI, 157), d. h. – nach seiner eigenen Erklärung – axiomatischer Prinzipien, denen das betrachtete Werk zu entsprechen hat. Die Grundsätze selbst sind bei beiden ganz verschiedener Art (wie wir noch sehen werden), das Übereinstimmende liegt aber darin, daß der Standpunkt der Eigengesetzlichkeit eines Dichters und eines Kunstwerks bei ihnen noch nicht voll entwickelt ist,⁴ obgleich bei beiden Ansätze dazu vorhanden sind (die bei De Quincey z. T. der Lektüre der deutschen Romantiker entspringen).⁵ In dieser verwandten Art der Anwendung ihrer literarischen Grundbegriffe lag für De Quincey zweifellos einer der Gründe für seine Beschäftigung mit dem Kritiker Lessing.

Es kommt freilich noch etwas hinzu, was De Quincey besonderen Anreiz geben mußte: nämlich Lessings Kampfstellung gegen die französische Literatur. De Quincey berichtet: „Lessing hated it, with an intolerant scorn; and it was his great right to do so; for precisely in that department [nämlich dem Drama] it raised itself into hostility with all other modern literature, and into presumptuous rivalry with the Grecian: and these were pretensions of which nobody knew the hollowness so entirely as Lessing“ (Masson II, 159-60). Wer De Quincey nur etwas kennt, der weiß, daß diese Haltung Lessings – angenommen, sie wäre wirklich so absolut verdammend gewesen, wie De Quincey sie

⁴ K. A. Eaton, *Thomas De Quincey: A Biography* (New York 1936), S. 277, schreibt in diesem Sinne: „His method of applying his private doctrines was to expound or to judge. It was thus that he could make such sweeping generalizations as to classic and French literatures. He belongs with the dogmatists of the eighteenth century rather than with the philosophical, interpretative, or historical critics of the nineteenth. His standards of criticism were not those of Addison or Johnson, for they were his own and personal; but he used his principles with all their vigor and ruthlessness.“

⁵ So die Theorie der Eigenwertigkeit der heidnisch-antiken Kunst einerseits und der christlichen andererseits. Doch De Quincey urteilt nicht immer dieser Theorie gemäß.

hier darstellt⁶ – ihm zutiefst aus dem Herzen, oder dem polemischen Teil desselben, gesprochen war. Sein Vorurteil gegen die französische Literatur, ja gegen die französische Nation überhaupt,⁷ ist derartig unvernünftig, daß Argumente dagegen anbringen zu wollen, diese De Quinceysche *Caprice* viel zu ernst nehmen würde. Sie ist als Ausdruck seiner Person von Wert, aber in jeder anderen Rücksicht ohne Bedeutung. In seiner *Laokoon*-Übersetzung läßt er es sich übrigens nicht entgehen, eine Stelle Lessings, die ein französisches Philoktet-Drama (von Chateaubrun) angreift, durch den eigenen, mißachtenden Zusatz „Faugh!“ zu bekräftigen (Masson XI, 190).⁸ Lessings aus den Umständen bedingte Feindschaft gegen das französische Theater war der grundsätzlichen Sympathien De Quinceys völlig sicher.

Damit ist der Kredit, den Lessing in De Quinceys Urteil genießt, erschöpft. Sehen wir uns die Debet-Seite an! Vor allem: Lessing war für De Quincey nur ein Talent, „was merely a man of talent“ – wenn auch „of talent in the highest adapted to popularity“ (Masson IV, 428). De Quincey liebte es, mit der Unterscheidung Genie-Talent zu arbeiten (die ihm natürlich nicht originär angehört), und kein Genie zu haben, war für ihn – das versteht sich – von vornherein ein Mangel. Denn was ist ein Talent? Es berührt nur einen Teil des Menschen, „is intellectual power of every kind, which acts and manifests itself by and through the *will* and the *active forces*“ (Masson I, 194, Anm.). Solche nur partielle Begabung erscheint De Quincey als zweitrangig.

Zu dieser grundsätzlichen Placierung Lessings kommen nach De Quinceys Ansicht noch andere wesentliche Defekte. So wird Lessings Wert in De Quinceys Augen durch „a strong bias to religious scepticism“ beeinträchtigt – auch wenn das für ihn keine Degradierung in seiner literarischen Stellung, wie für Lord Shaftesbury, zur Folge hatte (Masson XI, 158).⁹ Religiöse „Rechtgläubigkeit“ in einem konventionellen Sinne war De Quincey eine selbstverständliche Voraussetzung.

Die größte Einschränkung aber, die Lessings Bedeutung durch De Quincey erfährt, ist „the shallowness of his philosophy“ (Masson IV, 428-29).¹⁰ „Philosophy“ dürfte hier in dem – von De Quincey in

⁶ Das war sie natürlich nicht! Lessing kämpft hauptsächlich gegen die drittklassigen französischen Bühnenstücke, die Deutschland überschwemmten, und die seichten deutschen Nachahmer des französischen Dramas.

⁷ Ich führe statt vieler nur eine Stelle zum Beleg heran: „Thence comes it that the French literature is now in the last stage of phthisis, dotage, palsy, or whatever image will best express the most abject state of senile – (senile? no! of anile) – imbecility. Its constitution was in its best days marrowless and without nerve, – its youth without hope, and its manhood without dignity“ (Masson XI, 260).

⁸ Vgl. *Laokoon*, Abschn. IV, Anm. 4; *Lessings sämtl. Schriften*, hrsg. v. K. Lachmann (Stuttgart 1893) IX, S. 32.

⁹ Warum nicht? De Quincey antwortet: Lessing „fell upon times when a general ferment of opinions began to unsettle the human mind, and amongst people who are always indulgent to that sort of licence“ (Masson XI, 158). Über den letzteren Punkt ließe sich streiten.

einer anderen, oben zitierten Stelle (Masson XI, 157) ausdrücklich vermerkten – Sinne einer Grundsatzlehre literarischer Kritik gebraucht worden sein. In dieser Richtung führt De Quincey aus: „In the works of Lessing, as a whole, there is one defect which has often been complained of, viz. that his philosophy is fragmentary, too much restrained to particular applications, and incapable of combination or perfect synthesis: another feature, by the way, in Lessing which connects him with Lord Shaftesbury; for *his* philosophy also is scattered and disjointed, delivered by fits and starts, and with many a vast hiatus. Both of them, in fact, had a leaning to a sceptical (that is, a negative) philosophy, rather than a positive philosophy of construction“ (Masson XI, 162-63). Abgesehen von dem Vorwurf des Skeptizismus könnte man diese Einwände auch gegen De Quincey selbst erheben, ohne daß damit im Grunde etwas Wesentliches gegen sein Werk gesagt wäre. Tatsächlich ist es auch das „Was“ dieser „philosophy,“ d. h. nicht die Methode, sondern der Gehalt der Maximen der Lessingschen Literaturkritik, dem De Quincey seine Zustimmung versagt. Um De Quinceys abweichende Meinungen genauer kennen zu lernen, wenden wir uns seiner *Laokoon*-Übersetzung und besonders seinen beigefügten Anmerkungen zu.

Die Übertragung des *Laokoon*, zu der De Quinceys Lessing-Artikel nur den Vorspann bildet, umfaßt lediglich die Abschnitte I-XVII bei Lessing, also etwas mehr als die Hälfte. Bei De Quincey sind die 17 Sektionen zu 13 reduziert worden, was durch Weglassung ganzer Teile, Zusammenlegungen und Streichungen erreicht wurde. Lessings eigene Anmerkungen wurden fortgelassen, von ganz wenigen abgesehen, auf die es De Quincey anzukommen schien und die er in den Text einarbeitete. Auch die vielen von Lessing beigebrachten Zitate ließ der Übersetzer aus. Stattdessen gab er dem Text eigene Noten bei, die seine Kritik an einigen Lessingschen Behauptungen enthielten. Die Übersetzung selber ist – wie schon Dunn bemerkte – mit gutem Geschick für wirkungsvolle Anordnung ausgeführt. „De Quincey had perhaps a finer sense than Lessing for rhetorical arrangement and effect. At least his paragraphs give often a more balanced grouping of ideas than those of Lessing.“¹¹ Diesem Sinn für wirkungsvolle Formulierung und Anordnung entspricht De Quinceys Auffassung von den Erfordernissen eines guten Stils.¹²

¹⁰ Freilich, fügt der franzosenfeindliche De Quincey hinzu, „by comparison with the French critics on the dramatic or scenical proprieties, he is even profound“ (Masson IV, 429).

¹¹ Dunn, *Thomas De Quincey's Relation to German Literature and Philosophy* (Diss. Straßburg 1900), S. 37. Auch Walter F. Schirmer, *Der Einfluß der deutschen Literatur auf die englische im 19. Jahrhundert* (Halle 1947), S. 91, nennt De Quinceys *Laokoon*-Übersetzung „ausgezeichnet.“

¹² De Quinceys „mature criterion of diction was appropriateness not to a standard of poetic decorum, but to the demands of effective presentation of the subject“ (John E. Jordan, „De Quincey on Wordsworth's Theory of Diction,“ *PMLA* 68, 1953, S. 775). Vgl. auch Jordans Buch (*Thomas De Quincey: Literary Critic, His Method and Achievement*, Univ. of Calif. Publications, English Studies,

In den Anmerkungen entwickelt De Quincey, im Widerstreit zu Lessing, nicht nur Argumente rein logischer Art, sondern auch einige seiner eigenen ästhetischen Anschauungen. Sich heftig gegen Lessings Rechtfertigung einer (in der Antike üblichen) staatlichen Aufsicht über die Künste wendend, bringt De Quincey das berühmte Wort Lessings „Der Endzweck der Künste . . . ist Vergnügen“¹³ in die Diskussion. De Quincey schreibt: „the fundamental error lies in affirming the final objects of the Fine Arts to be pleasure. Every man, however, would shrink from describing Aeschylus or Phidias, Milton or Michael Angelo, as working for a common end with a tumbler or a rope dancer. ‚No!‘ he would say, ‚the pleasure from the Fine Arts is ennobling, which the other is not.‘ Precisely so: and hence it appears that not pleasure, but the sense of power and the illimitable incarnated as it were in pleasure, is the true object of the Fine Arts, and their final purpose therefore, as truly as that of Science and much more directly, the exaltation of our human nature“ (Masson XI, 173 Anm.). Damit ist das romantische Stichwort gefallen: das Unbegrenzte, oder das Unendliche. Lessing – obgleich er natürlich das Vergnügen nicht so primitiv verstand wie De Quincey es hier voraussetzt – steht auf dem Boden der Aufklärung und muß die Kunst mit der – noch ungespaltenen – Vernunft in Verbindung bringen. Konfessionen zu schreiben wäre ihm nicht in den Sinn gekommen, da ihm der menschliche Geist nicht zur Beschreibung seiner Irrwege, sondern zur harmonischen, vernunftgemäßen Entfaltung seiner Kräfte gebildet schien. „Vergnügen“, als Ausfluß und Resultat dieser Harmonie ist eine vernünftige, „endliche“ Begründung des Kunsttriebes.

De Quincey, der das innere unendliche Leben der Person in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses stellt und dieses Unendliche – „the Infinite“, wie er es sonst nennt – auf den christlichen Sündenbegriff zurückführt,¹⁴ ist damit in den Raum der Romantik eingetreten. Näher zu illustrieren ist das an einer Lessing-Stelle, die De Quincey durch eine längere Darlegung seiner eigenen Auffassung zu erläutern versucht. Diese Erläuterung steht mit der Meinung Lessings gar nicht einmal in Widerspruch, aber sie verschiebt doch in typischer Weise die Akzente. Bei Lessing heißt es: „Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt.“¹⁵ De Quincey übersetzt „transitorisch“ mit „essentially evanescent“ und betont, auf das Gedicht Wordsworths „Upon the Sight of a Beautiful Picture“ verweisend,¹⁶

4, Berkeley u. Los Angeles, 1952), in dem die These, der zentrale Maßstab literarischer Bewertung bei De Quincey sei der Effekt, eine ausführliche Darstellung erfährt.

¹³ *Laokoon*, Abschn. II; a. a. O., S. 13.

¹⁴ Vgl. etwa Thomas De Quincey, *The Posthumous Works*, ed. A. H. Japp (London 1891), I, 226-227.

¹⁵ *Laokoon*, Abschn. III; a. a. O., S. 20.

¹⁶ *The Complete Works of W. Wordsworth*, ed. Ch. K. Burrow (London u. Glasgow o. J.), S. 198-199.

daß Lessing nur das plötzlich Transitorische, das abrupt Heterogene gemeint haben könne, denn für alle bildende Kunst sei doch die Verewigung des Vergänglichen das Ziel: „the shows of Nature which we feel and know to be moving, unstable, and transitory, are by these arts arrested in a single moment of their passage, and frozen as it were into a motionless immortality“ (Masson XI, 178-79 u. Anm.). Es scheint mir kein Zufall, daß Lessing die Betonung des Statisch-Einfachen, Gemäßigten das Wichtigste schien, während De Quincey auf den Antagonismus „between the transitory reality and the non-transitory image of it“ hinweist. Diese Kontrastwirkung enthält die „power,“ die De Quincey als das Grundprinzip der Kunst bezeichnet und die sich ihm in Vollkommenheit zu offenbaren scheint „in the sublime head of Memnon in the British Museum, in which are united the expressions of ineffable benignity with infinite duration“ (Masson XI, 196 Anm.).

Das Unendliche ist mit dem Ich und dessen Alleinsein tief verbunden, entsteht eigentlich erst in seinem einsamen Raum. De Quincey versäumt keine Gelegenheit, dieses Gefühl des Alleinseins des Ichs zu enthüllen. Lessings Beschreibung des sophokleischen *Philoktet*, die sich mit dessen „völliger Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und allen Unbequemlichkeiten des Lebens“ genug sein ließ,¹⁷ verstärkt De Quincey in der Übersetzung und fügt außerdem den Zusatz „utter solitude“ (Masson XI, 185) hinzu, damit einen innermenschlichen Zustand nennend, der ihm das äußerste Elend des Daseins bedeutete. Die beiden folgenden Sätze, in denen Lessing, als Aufklärer, die Einsamkeit eines *gesunden* Menschen als fast beneidenswerte Robinsonade hinstellt, werden von De Quincey gestrichen!¹⁸ Seine Einsamkeit war tiefer und unheilbarer: nicht die ohne Menschen, sondern die mitten in der Gesellschaft, die Einsamkeit der Romantiker.

De Quinceys Verhältnis zu Lessing, den er ja offenbar nur oberflächlich gekannt hat,¹⁹ ist also gekennzeichnet durch gewisse grundlegende Übereinstimmungen im Stilistischen und im Methodischen der Kritik aber durch tiefe Trennungslinien zwischen den Sphären ihres Lebens- und Weltverständnisses, wie es sich in ihren kunsttheoretischen Auffassungen offenbart.

¹⁷ *Laokoon*, Abschn. IV; a. a. O., S. 25.

¹⁸ Dafür nimmt er einen Passus aus der Lessingschen Anmerkung in den Text auf, in der von der „hilflosen Einsamkeit“ des *Philoktet* die Rede ist.

¹⁹ Dunn bemerkt mit Recht (a. a. O., S. 41): „he has no grasp of Lessing's complete work, his deeper influence on German culture and scholarship and the national attitude towards art and the church.“

AUS WERKEN VON ADELE GERHARD

Nach Bruch und Brand wird man zusammenbinden, was Jahrtausende herrschte und was Jahrtausende verbannt schlief. Unser lauschendes Ohr, zur Erde geneigt, vernimmt den Schritt der neuen Heerscharen, wenn es den orgelnden Quell der Natur sich erfängt. (Pflüger.)

Das menschliche Dasein ist ein geheimnisvolles Gebilde. Was in der Schicksalsstunde von uns als wirr, verknäult, ja voll grausamer Härte empfunden wird, erscheint, wenn Dunst und Nebel gewichen sind, oft als sinnvolles und zauberhaft gewirktes Gewebe. (Das Bild meines Lebens.)

Nur wenn der Mensch aus einer neuen Mitte diese ungeheuren Kräfte zum Aufbau und Segen statt zur Zerstörung zu lenken weiß — nur dann ist Rettung, ist noch ein Heil zu erhoffen. (Gäa.)

Nie ist der arm, der ein Schicksal erlebte. Die feurige Hand Gottes hat in ihn hineingegriffen . . . Er ist vernichtet und doch ein Auserlesener . . . Gott hat aus ihm gesprochen. (Die Hand Gottes.)

Peitscht lieber die Seele, nur damit die Seele sich wieder rührt und Arbeit tut. (Lorelyn.)

Es gibt blinde und unweise Zeiten. Im Leben des Einzelnen wie im Leben der Gesamtheit. (Das Bild meines Lebens.)

Seid stark wie die Pflanze, unbeirrbar wie die Pflanze und sicher in eurem Wachstum wie sie. (Gäa.)

Das Ohr der Seele offen machen für das gnadenvolle Wunder des Seins! (Gäa.)

Gebt dieser Welt das Maß zurück — und sie ist gerettet. (Unter den Gestirnen.)

Pulsschlag des Ozeans: Selbst der wilden Macht unbändiger Atem gebunden in den Gezeiten — selbst des Ozeans ungestümer Stoß gebändigt in dem Gesetz. (Unter den Gestirnen.)

Tötet die Dämonen — und ihr tötet mit ihnen das Mark im Menschen . . . Sie zu bändigen heißt es. Ihnen ihren Standort weisen. (Wahrer der Leuchte.)

Was uns Abgrund scheint, ist Tor. (Pflüger.)

MOTIVIERUNG IN ZACHARIAS WERNERS DRAMA "DER VIERUNDZWANZIGSTE FEBRUAR"

HEINZ MOENKEMEYER
University of Pennsylvania

Der Vierundzwanzigste Februar ist das bekannteste, am häufigsten wiederabgedruckte Drama Werners, das sich bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein auf der Bühne gehalten hat.¹ Für Goethe war dieses Drama „das Beste,“ was Werner geschrieben hatte und eine von Werners „vorzüglichsten Geistesoperationen“; Heine rechnete Werners Einakter zu den „kostbarsten Erzeugnissen“ der dramatischen Literatur in Deutschland und selbst Platen, sonst ein erbitterter Gegner der „Schicksalstragödie,“ erkannte Werners Leistung an.²

Goethes und Heines Urteile über dieses Stück, sowie die unbestreitbare Wirkung, die es auch auf heutige Leser noch ausübt, ließen sich kaum erklären, wenn *Der Vierundzwanzigste Februar* nichts als ein „Schicksalsdrama“ wie Tiecks *Karl von Berneck*, Müllners *Die Schuld* oder Houwalds *Der Leuchtturm* wäre, die nur noch in der Literaturschichte weiterleben.

Zweifellos ist *Der Vierundzwanzigste Februar* das wichtigste Mitglied in der Ausbildung der „Schicksalstragödie,“ deren literarische Tradition nach vereinzelt Vorläufern bei Moritz und Tieck erst mit diesem Stück einsetzt.³ Diese unbestreitbare Tatsache hat dazu geführt, daß es in den üblichen literarhistorischen Darstellungen nur als Paradebeispiel der „Schicksalstragödie“ fortlebt.⁴ Solche literarhistorische Rubrizierung ist nur möglich, wenn man Werners Einakter ausschließlich von der Schablone der Müllner-Houwaldschen Produktionen her betrachtet und nur diejenigen Elemente hervorhebt, die er mit ihnen teilt (*dies fatalis*, Fluch, fatales Requisit usw.). Sie läßt, wie bei Grillparzers

¹ Siehe Zacharias Werner, *Der Vierundzwanzigste Februar. Mit einer Einleitung Zacharias Werner und die Schweiz* hrsg. von Eugen Kilian, Die Schweiz im deutschen Geistesleben, Bd. 26 (Leipzig 1924), S. 30-31; wir folgen dieser Ausgabe in Text und Verszählung.

² *Goethes Gespräche*, hrsg. von Flodoard Freiherr von Biedermann (Leipzig 1909), II, 75 (Nr. 1281) und 66 (Nr. 1268); Heinrich Heine, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Ernst Elster (Leipzig u. Wien o. J.), V, 335; Graf August von Platen, *Gesammelte Werke* (Stuttgart u. Tübingen 1843), V, 32.

³ Robert F. Arnold, *Das deutsche Drama* (München 1925), S. 527; Jakob Minor, „Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie und zu Grillparzers Ahnfrau,“ *Jb. d. Grillparzer-Ges.*, IX (1899), 58; siehe auch Paul Hankamers Artikel über die „Schicksalstragödie“ in Merker-Stammlers *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (Berlin 1928-29), III, 167 f.

⁴ Die bei R. F. Arnold, *Das deutsche Drama*, S. 543 gegebene Bezeichnung „fatalistisches Schauerdrama“ hat neuerdings bei H. A. Korff, *Geist der Goethezeit. IV. Teil Hochromantik* (Leipzig 1953), S. 429, noch wieder ausdrückliche Zustimmung gefunden. Benno v. Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel* (Hamburg 1952), geht leider auf Werners Einakter nicht näher ein, sondern erwähnt Werner nur im Vorbeigehen in Verbindung mit dem spätromantischen, determinierenden Schicksalsdrama (S. 354, 386).

Ahnfrau, Wesentliches außer Acht und übersieht das, was Gabetti, Hankamer und Stuckert zur Interpretation beigetragen haben.⁵

Die Schicksalsidee, die in allen Dramen Werners eine Rolle spielt,⁶ findet in diesem Einakter zwar „die übersichtlichste Form,“ gleichermaßen „ihr reines Schema,“ begründet aber nicht die Sonderstellung des Stückes.⁷ Es handelt sich in diesem Drama keineswegs um eine absolut neue, wesensfremde Thematik, die Werner etwa von Goethe aufgezwungen worden wäre (siehe Hankamer, Diss., S. 19), denn auch hier schrieb Werner statt eines antikisierenden Schicksalsdramas ein christliches Vorsehungs-drama (Mann, S. 488). *Der Vierundzwanzigste Februar* ist kein gewaltsamer Versuch, ein Kunstwerk auf klassischer, religiös indifferenter Grundlage neu zu formen, wie Stuckert behauptet (S. 123), sondern spiegelt Werners Not, Schuldbewußtsein und Angst vor einer vernichteten Existenz in der Krise vor der Konversion. Werner selbst beschränkt Goethes Rolle bei der Entstehung dieses Dramas darauf, daß er von „Helios“ Klarheit, Beschränkung und die Freiheit unter das Gesetz zu stellen lernte.⁸

Die Sonderstellung von Werners Einakter beruht auf dessen Aufbau und Form. Fast alle Kritiker haben seine dramatische Konzentration und theatralische Wirksamkeit betont.⁹ Hier wird, auf Kosten der in den anderen Wernerschen Dramen gegebenen Fülle und weiten Weltsicht, nur ein einziges Thema in sich steigender Intensität entwickelt (Gabetti, S. 353). Jedoch spiegelt *Der Vierundzwanzigste Februar* die Welt konkreter und deutlicher als jedes andere Wernersche Drama (Carow, S. 81).

Die oft zur Darstellung des Pathologischen gesteigerte Tendenz zum Realismus einerseits und der romantische Hang zu Mystik und Legende andererseits sind nach Gabetti die Pole, zwischen denen sich Werners Drama im allgemeinen bewegt (S. 124). *Der Vierundzwanzigste Februar* stellt die Tendenz zum Realismus am reinsten dar. Zwar handelt es sich

⁵ Giuseppe Gabetti, *Il Dramma di Zacharias Werner* (Torino 1916); Paul Hankamer, *Zacharias Werners Schicksalsdrama „Der vierundzwanzigste Februar“* (Diss. Bonn 1919); P. Hankamer, *Zacharias Werner. Ein Beitrag zur Darstellung des Problems der Persönlichkeit in der Romantik* (Bonn 1920); Franz Stuckert, *Das Drama Zacharias Werners. Entwicklung und literargeschichtliche Stellung*, Deutsche Forschungen, Heft 15 (Frankfurt a. M. 1926). Diese Autoren werden weiterhin im Text zitiert.

⁶ Siehe Gabetti, S. 80 f., 328; Moriz Enzinger, *Das deutsche Schicksalsdrama* (Innsbruck 1922), S. 41; Otto Mann, „Zacharias Werner,“ *DVjs.*, VII (1929), 483. Beide Arbeiten weiterhin im Text zitiert.

⁷ Gretel Carow, *Zacharias Werner und das Theater seiner Zeit*, Theater und Drama, Bd. 3 (Berlin o. J. [1933]), S. 90; siehe auch Enzinger, S. 40.

⁸ Siehe Werners Prolog zum *Vierundzwanzigsten Februar*, V. 17 ff. und seine Anmerkung zu V. 50 dortselbst. Auch von Pauline Gotters Bericht an Schelling wissen wir, daß Goethe auf formal straffen Aufbau unter Ausschuß der in allen Wernerschen Dramen vorwaltenden formauflösenden Tendenz zum Mystischen drang.

⁹ Gabetti, S. 339; Arnold, *Das deutsche Drama*, S. 537; Stuckert, S. 150; Mann, *DVjs.*, VII, 487; Carow, S. 33; Marshall Montgomery, „Fate and Guilt in the German Drama, 1799-1833,“ in *Studies in the Age of Goethe* (Oxford Univ. Press 1931), S. 73 f.

auch hier um die Erlösung von Schuld und Leiden durch den Tod, in dem Kurt Kuruth wie so viele Wernersche Gestalten die Ruhe nach der Grausnacht der Sünde sieht (V. 921). Aber die Darstellung des Lebens von einfachen Menschen aus dem Volk, deren Armut und Gedrücktheit ein Symbol der Gebundenheit des Menschen in Raum und Zeit, seiner Schuldverstricktheit und der daraus hervorgehenden Angst ist, führt zu einem realistischen Drama ohne Überschneidung mit der bei Werner üblichen weltflüchtigen Liebesmystik. Der sonst bei Werner sich immer wieder vordrängende Idealnexus, für den die handelnden Personen nur „Ideenträger“ (Hankamer) sind, tritt zugunsten einer realistisch-psychologischen Motivierung zurück. Werner selbst sprach von seinem Bestreben, dieses Stück „mehr der Wirklichkeit näher zu bringen,“ und hat auch später noch auf Anraten Madame de Staëls und Benjamin Constants einige Änderungen in diesem Sinne vorgenommen.¹⁰ In der realistisch-genauen, auf das naturalistische Drama vorweisenden Motivierung sehen wir das Wesentlichste und künstlerisch Auszeichnende dieses Einakters. Diese Motivierung soll nun im Einzelnen aufgezeigt und damit erwiesen werden, wie wenig das Klischee von der „Schicksalstragödie“ der Eigenart des *Vierundzwanzigsten Februar* Rechnung trägt.

Zu Beginn des Stückes sehen wir Trude allein am Spinnrocken in einer nur mit dem Notdürftigsten ausgestatteten Bauernstube. Sie wartet angstvoll auf ihren Mann, Kunz Kuruth. Ihre Angst gilt nicht nur den Gefahren, denen er im nächtlichen Gebirge ausgesetzt ist, sondern auch dem Bescheid, den Kunz von den Behörden bringen wird. In unglaublich geschickter Weise gibt uns Trudes Monolog, der so garnichts Theatralisches an sich hat und sich dem durch wechselnde Sinneseindrücke hervorgerufenen assoziativen Bewußtseinsstrom anschmiegt, eine ungekünstelte Exposition der äußeren Umstände und von Trudes Bewußtseinslage. Eine stürmische Winternacht gibt hier den Stimmungshintergrund ab. Das Grundthema von „Jammer und Not“ (V. 16) wird angeschlagen. Das Leben ist eine „Qual,“ von welcher nur der Tod Befreiung verheißt (V. 24).

Um ihre Angst zu verschrecken, beginnt Trude zu singen, denn „der Gesang soll frommen“ (V. 25). Aber das Lied, das den bösen Feind vertreiben soll, ist kein Choral, sondern die Edward-Ballade.¹¹ Als Gegengewicht zur tragischen Ballade verfällt Trude dann auf ein „munter Liedel“ (V. 47), gerade das „Schelmenliedel“ (V. 418), mit dem der angeheiterte Kunz seinen Vater reizte, bevor diesen der Schlag rührte.

¹⁰ Das Zitat aus einem Brief Werners an Iffland vom 4. Mai 1809, abgedruckt in *Briefe des Dichters F. L. Z. Werner*, hrsg. von Oswald Floeck (München 1914 [1918]), II, 196. Über die Änderungen schreibt Werner an Goethe am 20. Oktober 1809; siehe Carl Schüddekopf und Oskar Walzel, *Goethe und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen*, Schriften der Goethe-Ges., XIV (Weimar 1899), 52 f.

¹¹ Schon Madame de Staël, *De l'Allemagne*, Seconde Partie, chap. XXIV, sah in der Ballade den Ausdruck von „pensées confuses et involontaires.“

Beide Lieder zeigen Trudes Unterbewußtsein mit Tod und Schuld beschäftigt.

Kunz kommt heim mit dem Mandat der Behörde, das uns in höchst natürlicher Weise weiteren Aufschluß über Kunzens jetzige Lage und seine Vergangenheit als Soldat und Wirt gibt. Am nächsten Morgen soll das total verarmte Ehepaar Kuruth in die Frohnfeste überführt werden. Als freier Schweizer kann Kunz solche Schmach nicht verwinden und trägt sich mit Selbstmordgedanken, denn es ist „alles umsonst“ (V. 92). Trude, labiler und geistig beweglicher als Kunz, deutet jedoch auf einen Ausweg aus der Not. Ihr fehlt wie Ibsens Nora das strikte Ehrgefühl in Geldsachen, wenn es darum geht, das Leben ihres Mannes zu retten. Sie sucht den ehrlichen Kunz zum Diebstahl am reichen Stöffli zu bewegen. Der hat „Geld wie Heu! — . . . lebt in Schand' und Lastern, / Ist immer abends schon betrunken — wohnt allein“ (V. 97 f.). Mit räsonierendem Klügeln versucht Trude die Grenze zwischen Gut und Böse zu verwischen. Dem in Laster lebenden Reichen sein Geld wegzunehmen, ist kein Verbrechen für den Armen, dem es am Nötigsten fehlt. Obwohl Kunz sich später das Klügeln seiner Frau zueigen macht, um den Mord am reichen Fremden zu rechtfertigen, weist er fürs erste die Versucherin noch zurück, nennt Trude ein „schändlich Weib“ (V. 106) und überhäuft sie mit Vorwürfen: „Dein Vater war ein Pfarrherr und du 'ne solche Brut“ (V. 119). Hier entlädt sich Kunzens Ressentiment gegen die Familie seiner Frau, die zwar arm ist, aber im Ansehen höher steht als seine eigene Familie. Auch Trudes Vorschlag Betteln zu gehen wird von Kunz abgewiesen und zeigt ihm nur die Unempfindlichkeit der Deklassierten gegenüber der Schande. Er, ein gewesener eidgenössischer Soldat, der sogar lesen und schreiben kann, will nicht seiner Väter Namen schänden.

Für Kunz scheint Selbstmord der einzig ehrenvolle Weg aus der Not zu sein. Trude sieht darin eine Todsünde, eine Schlinge des Teufels und mahnt ihn: „Des Mittlers Blut, es floß auch dir zu gut! / O nimm die Bibel; laß uns beten, singen“ (V. 168 f.). Kunz aber kann seit dem von ihm verschuldeten Tode seines Vaters nicht mehr beten (siehe V. 175 f., 762 f.). Er kann nicht den Weg zu Gott finden: „Das Freveltun / Schleußt mir den Himmel!“ (V. 235 f.). In dieser Verstocktheit liegt für Werner die Wurzel alles weiteren Sündigens. Kunz kann und will den Fatalismus des Schuldigen und Gezeichneten nicht überwinden. In trotzigem Stolz nimmt er sein Verdammtsein hin.

Werner zeigt uns, wie es zu diesem Gefühl des Verdammtseins kam. Kunz war ehemals ein tapferer Soldat, ein ganzer Kerl, der viel ertragen und „kommt's arg — wohl auch verschulden“ konnte (V. 329). Er wurde verabschiedet, will jedoch über die näheren Umstände schweigen. Vielleicht war daran sein ererbtes Temperament schuldig, denn sein Vater „war auch so'n wildes Blut“ (V. 341). Hier wird das Thema der Vererbung angeschlagen, auf dessen literarische Tradition im Ost-

raum von der Romantik bis zum Naturalismus Enzinger hingewiesen hat (S. 40), welches Werner aber auch in der *Braut von Messina* und in den *Wahlverwandtschaften* finden konnte.

Die Umstände, unter denen Kunz heiratete, weisen gleichfalls auf das realistisch-naturalistische Drama. Nach seiner Verabschiedung, als er des Vaters Wirtschaft besorgte, zog es Kunz zu Trude, die schön war und lesen und schreiben konnte. Sie war ihm wohl an Stand überlegen, aber arm wie alle Kinder aus großen Pfarrersfamilien und daher leicht zu haben. Kunz war „damals kraftvoll noch und rot“ (V. 357) und es kam zu einer vorehelichen Verbindung, die nicht ohne Folgen blieb. „Konnt’ ich drum sie hassen, / Sie verlassen – weil sie schwach?!“ fragt Kunz (V. 370 f.). Er heiratete Trude, denn „wer A sagt, muß auch B sagen“ (V. 372 f.). Die Heirat geschah heimlich und gegen den Willen des alten Kuruth (siehe V. 374 ff.).

Eines Abends läßt Kunz die schwangere Trude mit dem Alten zu Hause, während er sich auf der Fastnacht amüsiert. „Fröhlich im Mut“ (V. 394) kehrt er heim, wo der Alte das „hilflos geliebte Weib“ (V. 403) mit Schmähreden traktiert. Unter dem Einfluß des Alkohols, der wie im naturalistischen Drama eine entscheidende Rolle bei der Motivierung des Geschehens spielt, steigert sich Kunzens ungebändigtes Temperament zur Wut. Um den Alten zu reizen, beginnt er unter provozierenden Worten die Sense zu schleifen und pfeift dazu ein „Schelmenlied“ (V. 418). Als der Alte Trude eine „Metze“ nennt, wirft Kunz ihm das Messer, womit er die Sense schliff, an den Kopf. In dieser Tat, die nur eine Steigerung dessen bedeutet, was schon der Alte an seinem Vater übte, bekundet sich das vom Vater ererbte jäh Temperament, worauf Kunz selbst zur Entschuldigung seines Tuns hinweist (V. 443 ff.). Kunz ist Triebmensch, seine Hand „keine von den frommen,“ sondern „eine garst’ge, rasch, zur bösen Tat gewandt“ (V. 266 f.).

Den Alten rührt der Schlag und im Sterben flucht er dem jungen Paar und der noch ungeborenen Leibesfrucht. Der Fluch scheint sich zu erfüllen, denn von nun geht es wirtschaftlich bergab. Es ist, als ob sich der Geist des Alten zwischen Mann und Frau schiebe (V. 461). „Stern und Glück“ verlassen das junge Paar (V. 459). Ein Sohn wird geboren, mit einem Muttermal, das die schuldbeladene Phantasie der Eltern mit dem Bild der fatalen Sense assoziiert. Der Junge, „nicht dumm, / Auch schlecht nicht,“ ist „unstät und flüchtig“ (V. 475 ff.). In dieser Anlage meint Kunz den „Fluch“ zu erkennen. Dieser scheint sich dann vollends zu erfüllen, als Kurt seine Schwester, die das Huhn darstellt, beim „Küche spielen“ mit dem fatalen „Unglücksmesser“ abschachtet. Gewiß ein skurril-grausiger Vorfall, der aber das ererbte jäh Temperament des Sohnes offenbart und vielleicht auf einen Mordwunsch in Kurt deutet, dem die von den Eltern als „Engel“ verehrte Schwester im Wege war (siehe V. 471 f.).

Der auf der Familie Kuruth lastende „Fluch“ bildet unleugbar das *Aperçu*, welches Goethe Werner zur Behandlung im *Vierundzwanzigsten Februar* vorschlug. Ein Pendant sollte dazu das von Werner geplante „Lied vom Segen“ bilden (Prolog, V. 138). Aber der „Fluch“ in diesem Stück ist ganz etwas anderes als der unmotivierte, lächerliche Fluch in Müllners *Schuld*:

Alles, alles hängt zuletzt

Am Real, den meine Mutter

Einer Bettlerin verweigert. (V. 1917 ff.)¹²

Gewiß ist der „Fluch“ auch im *Vierundzwanzigsten Februar* mit dem *dies fatalis* und dem fatalen Requisit verbunden und bekommt so einen zwielichtig-schillernden Charakter zwischen einer objektiv wirkenden Macht im Sinne der „Schicksalstragödie“ und einem aus natürlichen Bedingungen sich ergebenden Verhängnis, das im Bewußtsein der Handelnden zum „Fluch“ hypostasiert wird.

Kunz selbst schwankt in seinem Glauben an den Fluch. Einerseits überzeugt sich sein gesunder Verstand davon, daß die Redensart von der Hand, die den Vater schlug, nicht zutrifft, denn er sieht nur Gras auf seines Vaters Grab; zudem versucht er, seine Schuld am Tod des Vaters wegzuräsonieren (V. 449 f.). Andererseits verdichtet sich aber sein Schuldbewußtsein zu der fixen Idee eines auf ihm lastenden „Fluchs.“ Auf seinem nächtlichen Nachhauseweg sieht Kunz überall in der umgebenden Natur Fluch und Schuld (siehe V. 192 ff.). Die von Werner hier, wie schon in Trudes Anfangsmonolog, verwendete „pathetic fallacy“ in der Naturbeschreibung ist nicht nur Redefigur oder ein Mittel, „Stimmung“ zu erzeugen. Primitive Anthropomorphisierung und Assoziation liegen hier der „pathetic fallacy“ zugrunde, die sich somit in das Gefüge der psychologischen Motivierung eingliedert. Der Weg über die von Felsenwänden eingefassten Kehren des Passes wird für Kunz ein Symbol seines Lebensweges: „Alpenpaß der Qual, / Aus dem ich Ausweg immer suchend, nimmer fand!“ (V. 202 f.).¹³

Die Zwangsvorstellung vom „Fluch“ schwächt die Widerstandskraft; denn alles äußere Mißgeschick ist nun nicht Bewährungsprüfung Gottes, sondern unausweichlicher, rächender „Fluch“, dem sich Kunz und Trude als „Gezeichnete“ verfallen sehen. Kunz meint daher: „Alles umsonst! – Wer einmal ist verflucht, / Der bleibt's“ (V. 92 f.). Die abergläubische Vorstellung vom „Fluch“ verbindet sich mit dem Fatalismus der Armen. Dazu tritt ein gewisser Trotz bei Kunz, der auch vor weiterem Sündigen nicht zurückschreckt, weil er doch einmal verdammt ist.

Wie Werner im Prolog zum *Vierundzwanzigsten Februar* ausführt,

¹² Zitiert nach dem von Jakob Minor herausgegebenen Band *Das Schicksalsdrama* in Kürschners Nat. Litt., Bd. 151.

¹³ Das der sonstigen Redeweise Kunzens unangemessene Pathos dieser Stelle bekundet, daß hier vielmehr Werners Angst und Verzweiflung vor der Auswegslosigkeit seines eigenen im Irdischen befangenen Daseins zum Ausdruck kommt.

gab es zwar für die Heiden ein „eisernes Schicksal,“ aber seit Christi Erscheinen existiert es nicht mehr für die Weisen, die „des Glaubens Schild besitzen“ (V. 73 ff.). Kunz ist jedoch kein Weiser, sondern gehört zu den Menschen, von denen es heißt: „Jedoch wir andern, die wir uns noch wollen, / Nicht Gott allein, sind leicht im Netz bestricket“ (Prolog, V. 79 f.). Kunz hat die Hoffnung auf Gnade und Vergebung verloren und damit auch Glauben und Liebe. Er kann nicht mehr beten. An die Stelle der christlichen Trias ist die aus Angst, Schuld, Verstocktheit und Trägheit des Herzens erwachsende Fiktion des eisernen Schicksals getreten, — die eigentliche Sünde nach Christi Erscheinen. Das Schicksal als „Fluch,“ weit entfernt davon, eine absolute Macht zu sein, ist „eine Schöpfung der Individuen selbst, eine grausige, bindende Fiktion ihres Wollens.“¹⁴

Der „Fluch“ ist „keine unabhängig von den Menschen frei wirkende Macht“ (Stuckert, S. 149), sondern ein psychisches, religiöses Phänomen, eine Fiktion der verstockten oder ermüdeten, gottfernen Seele, eine Fiktion, die nur weiteres Übel erzeugt, das wiederum als „Fluch“ erscheint. Dazu kommt, daß Werner den „Fluch“ nach der objektiven Seite ganz realistisch motiviert: Mißwachs, Lawinen, Brand, Seuche, die dadurch hervorgerufene Verarmung, die Vererbung eines ungezügelten Temperaments und Alkoholismus sind die objektiven Tatsachen, die subjektiv als „Fluch“ erscheinen. Statt eines zufälligen, rein äußerlich wirkenden Fluches erhalten wir das Bild eines ökonomischen und moralischen Verfalls, dessen Thematik dem naturalistischen Drama weit näher steht als der Schematik der „Schicksalstragödie.“

In die durch das Ehepaar Kuruth dargestellte Welt von Armut und Elend tritt der aus Ibsen und dem naturalistischen Drama so geläufige „Bote aus der Außenwelt,“ hier wie in Lillos *Fatal Curiosity* und Camus' *Le Malentendu* in Gestalt des von seinen Angehörigen verkannten Heimkehrer-Sohnes, der dann ermordet wird.

Kurt Kuruth, der nach der Tötung seiner Schwester einem Onkel Trudes zur Erziehung übergeben wurde und dann, seiner Ruhelosigkeit folgend, in die Welt ging, kehrt nach langer Abwesenheit ins Elternhaus zurück. Die Not der Eltern zerreißt ihm das Herz. Gern möchte er sich ihnen zu erkennen geben. Jedoch bestehen hier wie in Lillos und Camus' Dramen Gründe, die Erkennungsszene herauszuschieben. Werner gibt dafür sogar eine doppelte Motivierung. Auf Kurt lastet eine Schuld und er möchte zunächst herausfinden, ob die Eltern ihm die kindliche Greuelthat an seiner Schwester verziehen haben. Als Kurt hört, daß der Vater froh ist, seinen Sohn tot zu wissen (V. 470, 499 f.), daß er ihm zwar vergeben, aber ihn nicht wiedersehen will, ist das nur umsomehr Grund für Kurt, seine Identität zu verbergen. Kunzens rauhe Art schreckt Kurt auch später vom Geständnis zurück. Kurt hat aber

¹⁴ Hankamer, *Zacharias Werner*, S. 211; siehe auch S. 216 ebd. und Hankamer, *Diss.*, S. 31 und 39.

noch einen weiteren Grund, das Wiedererkennen hinauszuzögern. Darauf ist, soweit wir sehen, noch nicht hingewiesen worden. Er will die Eltern „prüfen“ (V. 255 ff., 676). Wir haben hier eine Parallele zu der „fatal curiosity“ des jungen Wilmoth.¹⁵ Auch Jan in *Le Malentendu* zögert die Wiedererkennungsszene hinaus, weil er enttäuscht ist, nicht sogleich als Verlorener Sohn empfangen zu werden, weil er Mutter und Schwester erst näher kennen lernen und auf eine bessere Gelegenheit, sie glücklich zu machen, warten will (*Le Malentendu*, 1. Akt, 3. Szene).

Der junge Wilmoth, Kurt und Jan sind keineswegs völlig unschuldige Opfer eines blinden Zufalls oder rächenden Schicksals, denn sie wissen, bei wem sie einkehren, verbergen aber ihre Identität und werden schuldig, weil sie andere Menschen in Versuchung führen. Am klarsten hebt Camus die Schuld hervor. Maria bedeutet ihrem Mann Jan, es gäbe nur einen rechten Weg heimzukehren: „laisser parler son coeur“ (*Malentendu*, I, 3). Wilmoth, Kurt und Jan verlassen aber den Weg des einfachen Herzens und suchen ein Raffinement in der antizipierten, hinausgezögerten Freude des Sich-Entdeckens, das dann umso effektvoller geschehen wird. Alle drei können wie Jan sagen: „Je suis venu ici apporter ma fortune et, si je puis, du bonheur“ (I, 3). Sie versuchen nicht nur die Vorsehung, sondern wollen selbst Vorsehung spielen, übersehen aber in tragischer Blindheit die Absurditäten und Widersprüche der Welt.

Kurts Schuld liegt zunächst darin, daß er die Bürde eines schuldbe-ladenen Heimkehrers nicht auf sich nehmen will oder kann, daß er sich um das vom Herzen eingegebene, aber schwere Wort, das allen Erlösung bringen könnte, drückt. Wie Jan sagt auch Kurt zu wenig und zu viel, schwankt unschlüssig zwischen Offenbaren und Verbergen. Das geht so weit, daß Kurt Wahrheit und Lüge in einem Satz vermischt (V. 664) und sogar zur direkten Lüge greift (V. 676 ff.). Zwar hat er gewichtigere Gründe als Jan, seine Identität zu verbergen. Zugleich will er aber, indem er die Erkennungsszene hinauszögert, den Vorges- schmack der theatralischen Rolle des Retters in höchster Not voll auskosten, die sich seine Einbildung in immer neuen Farben ausmalt. Als „selbsternannter Erlöser“ will er erst seine Eltern „prüfen“, ob sie auch seiner Wohltat würdig sind.¹⁶ Aus Kurts Worten: „bis zum nächsten Morgen / Kann Gott noch sattsam für euch sorgen“ (V. 560 f.) spricht nicht fromme Ergebenheit in Gott, sondern die Hybris eines Menschen, der sich anmaßt, ein Instrument Gottes zu sein und selbst Gott zu spielen. Das Mittel, das die Eltern retten soll, ist irdisches Geld. Kurt

¹⁵ George Lillo, *The London Merchant and Fatal Curiosity*, hrsg. von Adolphus William Ward (Boston 1906), Akt II, 2. Szene, V. 49 ff., 76 ff. und Einleitung, S. XLIX-L; Camus ist zitiert nach Albert Camus, *Le Malentendu suivi de Caligula*, 31. Aufl. (Paris 1947).

¹⁶ Den Begriff des „selbsternannten Erlösers“ verdanken wir den Arbeiten von Adolf D. Klarmann über Werfel. Hier sei auch in Dankbarkeit der Anregungen gedacht, die der Verfasser aus Diskussionen des Wernerschen Einakters von Prof. A. D. Klarmann erhielt.

trägt seinen Reichtum offen zur Schau, prahlt damit und bereitet die Eltern in zweideutigen Worten auf den Knalleffekt vor, mit dem er am nächsten Morgen bei der Pfändung wie ein *deus ex machina* eingreifen wird (V. 559 ff.). Zwar weiß Kurt um den Fluch des Goldes, „das in des Abgrunds Tiefen wohnt“ (V. 852), und weiß, daß alles Gold nichts hilft, „wenn das Gewissen uns im Innern brennt“ (V. 637). Er sehnt sich nach wirklicher „Entsühnung“ (V. 647). Aber zugleich malt er sich die Heimkehr nur allzu irdisch-materiell aus (siehe V. 655 ff.) und hofft mit seinem Gold sich der Eltern Segen zu erlehen, d. h. sich vom Fluche loszukaufen und ein „neues Leben“ zu erkaufen (V. 660 ff.). Das Gold, ein Fetisch, den Kurt als „liebes Gold“ anredet (V. 851), wird ihm die Pforte zum „ird'schen Paradies“ aufschließen (V. 849 f.). Kurts Schuld liegt nicht nur in der Idolatrie des Mammons, sondern auch darin, daß er die Gedanken der Eltern immer wieder auf die falsch erlösende Macht des Goldes hinlenkt. Die falsche Sicherheit des Geldes läßt die Rolle des Retters in zu leichtem, nur materiellem Lichte erscheinen und wiegt Kurt in Illusionen. Zwar verurteilt Werner nicht wie Camus die Hoffnung als solche, aber als Christ weiß er sehr wohl zwischen der irdischen „Wahnhoffnung“ und der „Heiliggeisthoffnung“ zu unterscheiden.¹⁷ Kurts Wahnhoffnung, durch Gold ein neues Leben und irdisches Paradies zu erlangen, muß an der Welt scheitern, weil sie nur aus der Welt kommt.

Wie seine Eltern, ist Kurt für Werner ein Symbol der christlich gesehenen und beurteilten *condition humaine*, der in Raum und Zeit befangenen, verblendeten und schuldigen Seele. Seine Schuld wiegt vielleicht schwerer als die seiner Eltern, weil sie geistiger Natur und Hybris ist. Daß er nicht nur das unschuldige Opfer eines rächenden Schicksals oder mechanisch wirkenden „Fluchs“ ist, geht auch aus den folgenden Tatsachen hervor, die zur Motivierung seiner Ermordung beitragen.

Kurts taktloses Zurschaustellen seines Reichtums und sein Reden von der erlösenden Macht des Goldes läßt die armen Eltern immer wieder an ihr eignes Elend denken, erregt ihren Wunsch nach Gold und gibt ihnen den Gedanken ein, sich mittels seines Geldes mit einem Mal von aller Not zu befreien.

Kurt, der mit den Neigungen seines Vaters vertraut sein sollte, verleitet ihn geradezu zum Trinken (siehe die Regiebemerkung nach V. 280). Der Alkohol beseitigt alle Hemmungen in Kunz, der nüchtern noch alle Versuchung zum Diebstahl als unehrlich abweist. Nachdem Kurt sich zur Ruhe begeben hat, trinkt Kunz mechanisch weiter, um sich Mut anzutrinken.

Während die Sprache bei Kunz und Trude meist ein direkter Ausdruck ihrer Empfindungen und Gedanken ist, will Kurts Sprache an-

¹⁷ Über diese beiden Begriffe siehe August Raabe, *Goethe und Luther* (Bonn 1949), S. 91 ff.

deuten und verbergen zugleich. Indem Werner die Personen durch ihre Sprache charakterisiert, antizipiert er, freilich noch im Rahmen des Metrums, die von Arno Holz erhobene Forderung nach dem „persönlichen Rhythmus.“¹⁸ Kunzens und Trudes Sprache ist schwunglos und alltäglich, bei Kunz oft von brutal direkter Härte. Der weitgereiste und gebildete Kurt spricht fließender, gewandter, bilderreicher, in gesetzten Perioden, aber auch unechter. Er gleitet oft ins Sentimentale und Salbungsvolle (siehe V. 640 ff., 825 ff.). Kunz hat dafür gleich zu Anfang ein gutes Ohr (siehe V. 248 ff.). Kurts gezielte Sprache, seine moralischen Platitüden und frommen Redensarten müssen in Kunz Resentiment auf den Gebildeten erregen oder ihm als verdächtige, unechte Salbaderei erscheinen.

Kurts Versteckspielen wird ihm zum Verhängnis. Zu Beginn heißt Kunz den sich als Eidgenossen enthüllenden Reisenden noch willkommen, obwohl dessen abenteuerliche Reisekleidung Verdacht erregt. Die Fülle an Delikatessen und Getränken, die Kurt mitbringt, läßt ihn als reichen Prasser erscheinen. Der Reisende ist in Kunzens Augen zuerst ein wunderlicher Kauz, später aber ein „besond'rer Gast . . . wie'n wilder Jäger“ (V. 308 ff.), der ihm unheimlich wird, zumal er alles zu wissen scheint. Kurts Wissen von Kunzens Familienverhältnissen (siehe V. 276, 295 ff., 516 ff.) erregt in diesem wachsenden Verdacht und Feindschaft. Er sieht in dem Fremden einen „Zauberer“ und „Hexenmeister,“ vor dem er Trude mit unheilverkündender Drohung warnt (V. 517 ff.).

Zu Kunzens Angst vor dem „Hexenmeister“ fügt Werner ein anderes Motiv, das schließlich zur Mordtat führt. Kunz ahnt schon zu Anfang, daß auch mit Kurt nicht alles in Ordnung ist: „Ihr scheint so unstät auch! – So'n halber Fluchkumpan!“ (V. 330). Kunzens Minderwertigkeitsgefühl wittert einen Punkt, in dem er sich mit dem ihm geistig überlegenen Mann auf eine Stufe stellen kann. Auf Kurts Worte: „düster ist auch meines Lebens Kunde,“ antwortet Kunz: „Das ist mir lieb – dann seid ihr mein Kumpan!“ (V. 568 f.). Kurt gesteht, er habe wie Kunzens Sohn als Knabe einen Mord begangen. Als er von den Gewissensqualen spricht, die auch sein Reichtum nicht lindern kann, meint Kunz halblaut zu Trude: „Da hörst du's. – Muß ich nicht – ?“ (V. 640). Angst und Gewissen werden von dem sich allmählich formenden, vom Ressentiment genährten Gedanken verdrängt, es sei eine gute Tat, diesem „pfiffigen Kunden“ (V. 668), der auch mit den Gerichten nicht gerne zu schaffen hat, sein unrechtmäßig erworbenes Geld abzunehmen. Als Trude später der Gedanke kommt, der Fremde sei

¹⁸ Siehe Werners Brief an Iffland vom 15. Juni 1805, worin er für das Drama „wechselndes Metrum“ fordert, um „jeder wechselnden Leidenschaft auch die ihr angemessene wechselnde Form zu geben“ (Floek, *Briefe*, I, 383). Der sich dem Rhythmus der Personen anschmiegende, unregelmäßig wechselnde, bewußt holprige Vers weist auf die Sprachgestaltung des Naturalismus.

gar der totgeglaubte Sohn, will Kunz davon nichts wissen. Er wünscht den Sohn tot, der lebend nur neue Gewissensqualen und weiteres Unheil bringen würde (V. 724 ff.). Für Kunz ist am Fremden „kein gutes Haar“ (V. 745). Während Trude ihn sanft findet, sieht Kunz in ihm nur den „immer ängstlich flücht'gen“ Blick des Unsteten, in dem der Teufel leibhaft brennt (V. 755 ff.). Der Fremde ist ein Mörder und damit vogelfrei, vielleicht sogar ein Zauberer, welcher der Eidgenossenschaft schaden könnte. Damit glaubt Kunz endlich den Punkt gefunden zu haben, in dem er Kurt moralisch überlegen ist. Ohne so weit zu gehen, den fremden Räuber zu töten, wäre es jedoch ganz in Ordnung, den Raub zu teilen. Als Trude Kunz warnt, meint Kunz in lauernder Gleichgültigkeit: „Ich kann auch sterben!“ (V. 875). Auf diese Drohung mit dem Selbstmord bleibt der in die Enge getriebenen Trude nur eine Antwort: „Tu — was — du willst“ (V. 876). In einer Szene, die uns an Tolstois *Macht der Finsternis* erinnert, zwingt Kunz Trude, ihm bei der grausigen Tat zu leuchten, damit sie ihm Mut einflöße und zur Mitschuldigen werde. Der klügelnde Verstand, den er am Beginn des Stückes in Trude zurückwies, beseitigt die letzten Gewissenskrupel. In Kunzens Rechtfertigung seiner Tat an dem „Schwelger“ und „feigen Mörder“ tragen die Worte „Bin ich Mensch wie er nicht“ das Hauptgewicht (V. 914). Das Menschsein, das in der *Iphigenie* die Verpflichtung zum reinen Tun an allen Menschen in sich schließt, wird hier in der Perspektive des Ressentiments eines *outcast* und Triebmenschen zum Generalnenner, worin alle moralischen Gesetze und Rangunterschiede aufgehoben und nivelliert sind. Hinter dem gleichmacherischen Räsonieren steht das nackte Müssen des Triebes: „mich retten muß ich — retten!“ (V. 918).

Gegen Ende des Stückes gelingt es Werner durch die Zweiteilung der Bühne, die in Goethes *Mitschuldigen* (2. Akt) dem ironisch-komischen Kontrast diene, die alles irdische Tun durchwaltende Widersprüchlichkeit und grausige Ironie auf die Bühne zu bringen. Während sich Kunz immer vertrauter mit dem Gedanken an Raub und Mord macht, hören wir Kurt in der Kammer nebenan vom Frieden der Entsöhnung sprechen; in Wahnhoffnung und Verblendung antizipiert er den Anbruch eines neuen Lebens und irdischen Paradieses, glaubt der Angst ledig und am Ziel zu sein (V. 834 f., 846).

Noch einmal treten am Ende alle schon berührten Motive auf, die jetzt Schritt für Schritt zum Mord führen: Trudes Spionieren, als Kurt sich zur Ruhe begibt, das die Aufmerksamkeit auf die Geldkatze lenkt und den Gedanken eingibt, sich des Goldes zu bemächtigen; die vom Gold ausgehende Faszination („Komm mit! ruft's,“ V. 906); Kunzens mechanisch fortgesetzter Alkoholgenuß; die von Trude im Schlaf gesungene Edward-Ballade mit ihren Assoziationen von Fluch und Totschlag; der Fatalismus des Verdammtseins und Kunzens Unfähigkeit,

sich im Gebet an Gott zu wenden, so daß er nur ein blasphemisches „Vater unser, der mich hat verflucht“ herausbringt (V. 900 f.). Stuckert hat schon hervorgehoben, wie genau Werner den Gebrauch des fatalen Requisites motiviert (S. 148, Anm. 16).

Im Sterben vergibt Kurt den Eltern. Kunz steht für seine Tat verantwortlich ein, ist zur Buße bereit und will sich wie Karl Moor dem irdischen Gericht überantworten. Später mag Gott richten. An die Stelle des heidnischen oder gottlosen Fatalismus des Verdammtheits tritt das in Freiheit vollzogene reuige Bekenntnis und die freie Selbstaufgabe vor der Gnade oder dem Gericht des Christengottes.

Die Attrappen des „Schicksalsdramas“ fehlen im *Vierundzwanzigsten Februar* gewiß nicht: der *dies fatalis*, der in zweideutiges Licht getauchte Fluch, das fatale Instrument und die Verwendung von Landschaft und Wetter als Stimmungshintergrund. Daß das „Unglücksmesser“ so lange aufbewahrt wird, ist nicht realistisch motiviert. Auch läßt sich die Koinzidenz des *dies fatalis* kaum hinweginterpretieren.

Das Schicksal wird nicht stärker unterstrichen als in Goethes um die gleiche Zeit erschienenen *Wahlverwandtschaften*, zu denen sicher Verbindungen bestehen. Es tritt in Werners Einakter im Wesentlichen in einer Form auf, die wir auch bei Büchner und im realistischen und naturalistischen Drama finden.¹⁹ Den Eltern Kuruth werden vererbtes Temperament, Alkohol, moralisch schwächende und degradierende Armut und Deklassierung zum Schicksal oder „Fluch.“ In eindringlichster Weise zeigt uns Werner die Stufen des ökonomischen und sittlichen Absinkens. Dazu tritt ein Sohn, der sich zwar zu einem gewissen Grade über Anlage und Milieu zu erheben vermag, aber dabei die „Macht der Finsternis“ vergißt, die Wirklichkeit verkennt, und dadurch, sowie durch seine Hybris, Schicksal oder Gott zu spielen, am Geschehen mitschuldig wird und dem Schicksal verfällt. Kurt kann das einfache aber schwere Wort, das Allen Erlösung bringen könnte, nicht finden, vermag sich nicht aus der Halbheit von Verbergen und Andeuten zugleich herauszureißen, steigert sich in die eitle Rolle des Retters in höchster Not herein und endet in der Wahnhoffnung des schon Angewonnen-Seins.

Aus diesen Elementen baut Werner in außerordentlich geschickter und psychologisch überzeugender Motivierung eine Handlung, die Schritt für Schritt zur fatalen Tat führt. Die „peinlich genaue realistische Motivierung,“ welche in „Geschlossenheit und Lückenlosigkeit“ die Tat,

¹⁹ Zur Rolle des Schicksals im *Vierundzwanzigsten Februar* siehe vor allem Gabetti, S. 334 und 350, dessen Interpretation viel zu wenig beachtet worden ist. Hankamer meint, die psychologische Motivierung und das Unterstreichen des Stimmungsmoments als Augenblicksantrieb zur Handlung hätte kaum Sinn, wenn es Werner um das Walten eines absoluten Schicksals zu tun gewesen wäre. (Diss., S. 17 und ähnlich *Zacharias Werner*, S. 206). Den fiktiven Charakter des Schicksals betont Werner selbst in einem Brief an Peguillen vom 11. März 1806 (Floek, *Briefe*, II, 11).

als „durch die äußere Situation und die Anlage der Charaktere“ bedingt, in ihrer „Zwangsläufigkeit“ entwickelt (Stuckert, S. 149), weist auf das naturalistische Drama und unterscheidet Werners Einakter sowohl von dem unmotivierten, kapriziösen, personifizierten „Schicksal“ der „Schicksalstragödie“ wie auch von Camus' *Le Malentendu*. Camus denkt nicht mehr in den Kategorien der klassischen Ontologie: Substanz, Kausalität usw., und sucht daher nicht nach „realistischen“ Motiven, aus denen eine Tat hergeleitet werden kann. Die freien „Akte“ seiner Charaktere, die komplexer und undurchsichtiger als bei Werner, weil nicht durch Temperament und Umgebung motiviert, erscheinen, bezeichnen schlechthin gegebene existentielle Verhaltensweisen, denen eine „je meinige“ Welt von existentieller Möglichkeit zugeordnet ist. Das bei Werner nur gestreifte Thema des Absurden und der Nicht-Kommunikation steht im Mittelpunkt.

Im Unterschied zum Naturalismus sieht Werner in Vererbung und Umwelt kein absolut determinierendes Schicksal. Das wäre in Werners Augen genau so heidnisch wie das antike Fatum. Hätte es sich um ein unter Ausschluß der menschlichen Willensfreiheit und Verantwortung waltendes Schicksal gehandelt, so hätte Werner den *Vierundzwanzigsten Februar* nach seiner Konversion sicher widerrufen und dieses Stück im Prolog nicht als „Dies Lied, das nie mich reute“ bezeichnet (V. 85).²⁰ Wie die Dinge lagen, setzte er an die Stelle des alten Untertitels „Die Wirkung des Fluchs“ (Prolog, V. 131 f.) das der christlichen Auffassung näher liegende Motto: „Führe uns nicht in Versuchung!“ Wie im Barockdrama, mit dem *Der Vierundzwanzigste Februar* den auch in allen anderen Wernerschen Dramen hervortretenden Hang zum stark Theatralischen teilt, und in Tolstois *Macht der Finsternis* ist der Naturalismus der Darstellung nur ein Element, das dazu dient, die *condition humaine* vom Standpunkt der christlichen Weltanschauung her in ihrer *misère* und Sündhaftigkeit eindringlichst vor Augen zu führen. Über dem kraß naturalistisch dargestellten irdischen Leben wölbt sich der christliche Himmel. Von ihm her wird alles Tun bewertet; es steht unter Gottes Gericht und Gnade. Die der relativistischen Ethik des Naturalismus entgegengesetzte absolute Ethik rückt Werners Drama in die Nähe des Expressionismus.²¹

Camus und Werner sind im Gegensatz zum Naturalismus von der Freiheit des Menschen überzeugt. Bei Camus steht der absoluten Freiheit die absurde Welt gegenüber. Marias Flehen um Hilfe und ihre

²⁰ Siehe Hankamer, *Zacharias Werner*, S. 206 und Diss., S. 26 f. Schon Otto Brahm, „Ein Beitrag zur Geschichte der Schicksalstragödie“, *Archiv f. Literaturgesch.*, IX (1880), 224, unterstrich die Rolle des Schuldbewußtseins in Werners Stück im Gegensatz zu Tieck und Moritz. Vgl. dazu Hankamer, *Zacharias Werner*, S. 204.

²¹ Einen Hinweis auf die gemeinsame religiöse Thematik gibt Josef Körner, „Der Narr der Liebe. Ein Gedenkblatt zum hundertsten Todestage des Dichters Zacharias Werner“, *Preuß. Jbb.*, 191 (Januar-März 1923), 51.

Frage nach Gott finden keine Erhörung. Das letzte Wort bei Camus ist ein Nein, das alles Fragen nach einem objektiven Sinn und alle Hoffnung als Illusion erweisen soll. Anders als bei Büchner, im Naturalismus und bei Camus, steht im *Vierundzwanzigsten Februar* noch das Weltbild der Theodizee im Hintergrund. Freiheit und Notwendigkeit sind in Gottes Kosmos verflochten. Der Mensch kann sich durch Reue und Umkehr in Freiheit zu Gott erheben. Werners Einakter schließt mit Worten der Hoffnung und des Trostes: „Gottes Gnad' ist ewig! Amen!“



EICHENDORFF AND SCHILLER: THE INTERPRETATION OF A PARAGRAPH IN "AHNUNG UND GEGENWART"

THOMAS A. RILEY
Bowdoin College

In Chapter Thirteen of *Ahnung und Gegenwart*, published in 1815, there is a paragraph which contains the words "ein schillerndes Stück," introduced in such a way that the reader must involuntarily think of Friedrich Schiller and wonder if the paragraph refers only to Schiller or possibly to Schiller's imitators. The paragraph reads:

Er bemerkte indes, daß die Menschen ringsum, die ihm schon von weitem aufgefallen waren, auf das abenteuerlichste in lange, spanische Mäntel gehüllt waren und sich immerfort, ohne sich von ihm stören zu lassen, wie Verrückte miteinander unterhielten. "Ha, verzweifelte Sonne!" rief einer von ihnen, der eine Art von Turban auf dem Kopfe und ein gewisses tyrannisches Ansehen hatte, "willst du mich ewig bescheinen? Die Fliegen spielen in deinem Licht, die Käfer im . . . ruhen selig in deinem Schoße, Natur! Und ich, und ich, — warum bin ich nicht ein Käfer geworden, unerforschlich waltendes Schicksal? — Was ist der Mensch? Ein Schaum. Was ist das Leben? — Ein nichtswürdiger Wurm." — "Umgekehrt, gerade umgekehrt, wollen Sie wohl sagen," rief eine andere Stimme. — "Was ist die Welt?" fuhr jener fort, ohne sich stören zu lassen, "was ist die Welt?" — Hier hielt er inne und lachte grinsend und weltverachtend wie Abällino unter seinem Mantel hervor, wendete sich darauf schnell um und faßte unvermutet Herrn Faber, der eben neben ihm stand, bei der Brust. "Ich verbitte mir das," sagte Faber ärgerlich, "Wie oft soll ich noch erklären, daß ich durchaus nicht mit in den Plan gehöre!" — "Laß dich's nicht wundern," sagte endlich Leontin zu Friedrich, der aus dem allen nicht gescheit werden konnte, "das ist eine Bande Schauspieler, mit denen ich auf der Straße zusammengetroffen und seit gestern reise. Wir probieren soeben eine Komödie aus dem Stegreif, zu der ich die Lineamente unterwegs entworfen habe. Sie heißt: 'Bürgerlicher Seelenadel und Menschheitsgröße, oder der tugendhafte Bösewicht, ein psychologisches Trauerspiel in fünf Verwirrungen der menschlichen Leidenschaften,' und wird heute abend in dem nächsten Städtchen gegeben werden, wo der gebildete Magistrat zum Anfang durchaus ein schillerndes Stück verlangt hat." (p. 161).¹

In studying that paragraph of obvious parody in an attempt to understand Eichendorff's approach to novel-writing, I asked myself: Is the section a satire on Schiller alone, or on Schiller's imitators, or both? What does the man in the turban represent, and why does he have a tyrannical appearance? Why are the actors wearing Spanish cloaks?

¹ Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, hrsg. von Wilhelm Kosch und Marie Speyer (Regensburg, 1913), Bd. 3, *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*, historisch-kritische Ausgabe hrsg. von Kosch und Sauer. All page references to *Ahnung und Gegenwart* in this article refer to this edition.

The novel itself gave no answers, but reading in Eichendorff's *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* (1857),² I found that Eichendorff in denouncing Schiller quoted the following words from Schiller's writings: "Die gesunde und schöne Natur braucht keine Moral, kein Naturrecht — ja sie braucht keine Gottheit, keine Unsterblichkeit . . ." (p. 295). The human being is, therefore, for Schiller (as Eichendorff understood Schiller) completely a part of nature, and no more divine than an insect or a worm. Eichendorff then goes on to scold Schiller for the dramatist's belief in the "Heiligsprechung der subjektiven Eigenmacht, die . . . im Drama zum falschen Ideale führt." Eichendorff felt that God stands above and outside of nature and that man is neither wholly God nor wholly nature but stands halfway between. "Die moderne Tragödie," wrote Eichendorff, "will ihren Helden zum Selbstgott machen und, als solchen, von aller göttlichen Führung emanzipieren . . . Schiller ist der eigentliche Vater dieses modernen Ideals und sein Wahlspruch: 'In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne' das bezeichnendste Motto für alle seine Schauspiele . . . In Schillers eigener Brust sind die Sterne des Schicksals seiner Helden, und in den letzteren nur die verschiedenen philosophischen Ansichten und Theorien, die den Meister abwechselnd bewegten, poetisch abgespiegelt . . . alle seine Helden sind Philosophen, und alle philosophieren über sich und ihre Philosophie . . . ; anstatt des unmittelbaren Naturlauts jene prächtige Rhetorik, jenes über sich selbst philosophierende Sententiöse sogar unter den Bauern im *Tell*; überall eine sich selbst beschauende Poesie . . . Wenn aber Schiller . . . über Goethe, der Liebling der Nation geworden . . . , so liegt der Grund darin, daß er, wie kein Dichter vor ihm, den Ton seiner Zeit anschlug, indem er den trockenen Rationalismus poetisch verherrlichte" (p. 297).

The parody and the satire in the conversation quoted above now seemed clear to me. Eichendorff was mocking first and foremost Schiller himself. But then Eichendorff went on to say: "Und wie übelberaten auch hier diejenigen waren, die das Unglück hatten, sich an ihn zu wenden, zeigt die bis auf den heutigen Tag noch nicht abgebrochene Heeressäule von Nachahmern, die wie auf Tugendstelzen über die Weltgeschichte dahinschreiten" (p. 297).

My final conclusion was, therefore, that the words in *Abnung und Gegenwart* were a satire on Schiller's imitators as well as on Schiller himself. But the Turkish turban and the Spanish cloaks? It was some time later, when reading again in Eichendorff's *Literatur Deutschlands*, that I discovered the following sentence: "Andere [Schriftsteller] nahmen die Sache schon leichter und tolerierten den Katholizismus, der ihnen nur noch ästhetische Gültigkeit hatte, als bloße Dekoration, wie z.B. Fouqué in seinen Ritterromanen; während andererseits der unpoetische

² Neu herausgegeben von Wilhelm Kosch (München, 1906).

Müllner gar das heidnische Schicksal mit seinem türkischen Fatalismus im katholisch-spanischem Kostüm zu seinem Tragödien-Gott einsetzte" (p. 515). There were the turban (türkischer Fatalismus) and the Spanish cloaks (in spanischem Kostüm)! Eichendorff in that section of *Abnung und Gegenwart* was mocking apparently the whole genre known as fate tragedy, especially the work of Adolf Müllner, one of the many followers in the train of Schiller imitators.

The dates of Müllner's work confirmed my conclusions. Eichendorff's novel *Abnung und Gegenwart*, written in Vienna, was already finished by December 27, 1812, according to his letter to Loeben of that date.³ Adolf Müllner had played the leading role in Zacharias Werner's *Der vierundzwanzigste Februar* in Weißenfels on February 24, 1812. By June 1, 1812, he had completed *Der neunundzwanzigste Februar*.⁴ According to his own statement he sent his play immediately to Vienna, hoping to get it performed in the Burgtheater, but it was refused because of the official ban on themes of incest and infanticide on the Viennese stage.⁵ In Leipzig, however, on August 7, 1812, the play was performed. Although receiving harsh criticism, it brought Müllner to the attention of Iffland, who asked him to write a full-length play of the same type. Müllner then, during October, 1812, wrote his highly successful fate tragedy *Die Schuld*. Eichendorff could have written the parody at any time after June 1, having picked up news of Müllner's work either by seeing the manuscript or by word of mouth from literary circles in Vienna. However, to have aimed his barbs at Müllner at that date, he would have had to write out the parody on separate sheets and insert them into the middle of a novel already nearly finished. An examination of the seven pages involved (161-165, 234-237) shows that they could have been inserted in just that way. The episode is separate from the material around it and from the novel as a whole.

Although Werner's *Der vierundzwanzigste Februar* contained only a small section in Spanish trochees, both of Müllner's fate tragedies were written in that meter, which became, as is well-known, the official meter for later developments in the genre. Eichendorff's careful, deliberate mention of the fact that his actors were in long Spanish cloaks seems to indicate that he too considered the Spanish meter especially characteristic of this type of play. It is also important to notice that Leontin's proposed "schillerndes Stück" entitled "Bürgerlicher Seelenadel und Menschheitsgröße, oder der tugendhafte Bösewicht, ein psychologisches Trauerspiel in fünf Verwirrungen der menschlichen Leidenschaften" corresponds more or less in wording to Müllner's novel of 1799: *Inzest, oder der*

³ *Aurora. Ein romantischer Almanach*, Bd. I, 1929, p. 59.

⁴ *Das Schicksalsdrama*, hrsg. von Jakob Minor, Deutsche National-Literatur, Bd. 151, p. 300.

⁵ Adolf Müllner, *Dramatische Werke* (Braunschweig, 1828), Bd. 2, p. 191; Bd. 7, pp. 3, 8.

Schutzgeist von Avignon. Ein Beitrag zur Geschichte der Verirrungen des menschlichen Geistes und Herzens.

Further confirmation of the interpretation of the paragraph as an attack on the *Schicksalstragödie* is the fact that Eichendorff seems merely to be handing on the general attitudes of his circle in Vienna. Friedrich Schlegel wrote in regard to the fate tragedy and its relationship to Schiller: "Die neuesten tragischen Dichter, welche auf der Bühne mit glücklichem und wenigstens für den Augenblick glänzendem Erfolg gewirkt haben, sind fast alle wieder in den heidnischen Fatalismus geraten und in eine sich selbst immer höher überbietende Steigerung des Gräßlichen, womit denn jene Karikatur von falscher Charaktergröße natürlich verbunden ist, zu der schon Schiller in seinen früheren Stücken, und hie und da . . . in den reiferen Werken . . . einigen Anlaß gegeben."⁶ Schlegel's statements agree closely with Eichendorff's paragraph from *Ahnung und Gegenwart* even as far as the mention of *Charaktergröße*. Also Dorothea Schlegel, who gave the novel *Ahnung und Gegenwart* its name, became much upset in her letter of January 12, 1813 when she discussed the *Schicksalstragödie*:

Wir haben den 24ten Februar gelesen . . . aber leugnen kann ich nicht: Er [Werner] ist mein Dichter nicht, nach diesem Werk weniger als je. — Nie habe ich mich gegen jemand, der in der Tat ein Dichter ist, so feindlich gestimmt gefühlt. Er ist meine ganze Antipathie. — Es ist kein Leben, kein warmer Hauch, keine Natur, kein Glauben und kein Gefühl; keine andere Bewegung als die man bei einem toten Frosch noch durch den Galvanismus hervorzuckt. Es ist die Sünde und die kalte, kalte Hölle! Pfui! — Das ganze schreckliche unabwendbare Schicksal der Griechen ist sanft und tröstlich dagegen, weil man es bei jenen wohl fühlt, daß dieser Aberglaube bei ihnen wirklich Glaube war, und wo nur der ist, da hat auch jedes Verhängnis etwas Beruhigendes, Heilendes. Aber bei Werner ist es weder Glaube noch Aberglaube, sondern kaltes, beobachtendes, konvulsivisches Nichts, der lähmende, starrende Tod im Innersten.⁷

It is obvious, therefore, that Eichendorff's friends in Vienna were much disturbed in 1812 by the new tendencies in drama known to us today as fate tragedy. Both Schlegels were deeply interested in all drama of their era, eloquent in their condemnation of much of it, and pessimistic concerning its future. When Friedrich, the main character of *Ahnung und Gegenwart*, discovered the troupe of *Schicksalstragödien*, they were before an inn. "Auf dem Platze sah er einen mit ungewöhnlichem und rätselhaftem Geräte schwer bepäckten Wagen stehen und mehrere sonderbare Gestalten, die wunderlich mit der Luft zu fechten

⁶ Friedrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur. Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812* (Wien, 1847), 2. Ausgabe, Bd. 2, p. 231.

⁷ *Caroline und Dorothea Schlegel in Briefen*, hrsg. von Ernst Wieneke (Weimar, 1914), p. 432.

schienen" (p. 161). Eichendorff describes their leaving thus: "Der mit allerhand Dekorationen schwer gepackte Wagen, von dessen schwankender Höhe der Prinzipal noch immerfort aus der Ferne seine untertänigste Bitte an Leontin wiederholte, heute abend mit seiner höchstnötigen Protektion nicht auszubleiben, wackelte indes langsam fort, nebenher ging die ganze übrige Gesellschaft bunt zerstreut und lustig einher" (p. 164). It should be clear now that the unsteady wagon, piled high with scenery and other meaningless externals, lurching slowly down the road, symbolizes the German drama of the years around 1812.

The significance of that interpretation of a small section of a long novel is that it throws light on Eichendorff's method of writing in the entire book. Eichendorff uses as his caricatures of literary movements not only comically distorted characters from the plays, novels, and poems that he is mocking, but also any other characters who seem to him dimly to express his irritation. The distortion is not sufficient to give us warning of what he is doing. In his verse tale "Die wunderliche Prinzessin" in *Ahnung und Gegenwart* the figures finally cry out: "Jäger sind wir nicht, noch Ritter, Spiel nur war das — wir sind Dichter!" (p. 152). But in the caricature we are studying, we are given almost nothing to go on, although these actors could also have cried: "Schauspieler sind wir nicht — wir sind Dichter!"

We are, however, not yet finished with the parody of the *Schicksalstragödie*. When Fredrich, the hero of *Ahnung und Gegenwart*, discovered the troupe of actors, they were before an inn and were practicing parts in a fate tragedy which Leontin called ironically: *Bürgerlicher Seelenadel und Menschheitsgröße*. The title, as we have seen, is related to Müllner's novel *Inzest*, but points beyond the novel to the ugly themes used in the various fate tragedies that were so popular on the Austrian and German stage. Eichendorff now continues in Chapter Thirteen: "Es war unterdes an einen jungen Menschen von der Truppe, der auch eine Rolle in dem Stücke übernommen hatte, die Reihe gekommen, ebenfalls seinen Teil vorzustellen. Er benahm sich aber sehr ungeschickt und war durchaus nicht imstande, etwas zu erfinden und vorzubringen" (p. 162).

The situation invites us to interpret further. The young man, called here a student, would seem to be the literary caricature of some Schilleresque *Schicksalstragödie* of the year 1812, a copier of other people (war nicht imstande etwas zu erfinden). What immature young man of that year was endeavoring to write a fate tragedy in imitation of Schiller's *Braut von Messina* and Zacharias Werner's famous Weimar accomplishment? The answer is simple and sure: it was Theodor Körner, who in February, 1812, was working in Vienna on *Die Sühne*, a fate tragedy first staged by Goethe in Weimar in May, 1812.

Körner has made an imprint on German history and literature as the vigorous young poet-hero who could write and fight with equal

facility, a model patriot, who gave his life for his country at the age of twenty-two and who left behind him a treasure of patriotic lyric. Eichendorff never liked him, much preferring the war poetry of Max von Schenkendorf, whom he called in his *Literatur Deutschlands* (p. 432) "tiefer und wahrer als Körner." In *Krieg den Philistern* (1824), eleven years after Körner's death, Eichendorff embodied sharp criticism of Körner's literary art by making the whole farce blow up in the end in mock imitation of Körner's drama *Zriny*. The war songs of *Leier und Schwert* (1814) he ridicules by having the soldiers of *Krieg den Philistern* roar:

Kriech, kracht kraftreich die Kartaune,
Weibsinn in sein Schneckenhaus!
Das Gebrüll der Schlachtposaune
Reißt ihn doch ans Licht heraus;
Und wer nicht kann den Flamberg schwingen,
Muß über des Flambergs Klinge springen!⁸

A glance at Körner's "Männer und Buben" shows at whom the parody is aimed.

Eichendorff's close friend in Vienna, Dorothea Schlegel, with a son of her own in the army, could feel only the warmest sympathy for Körner after his unhappy end in August, 1813. But on January 12, 1813, before he had entered the war, she was drastic in her attack on him: "In Wien heißt er allgemein: der zweite Schiller, sie meinen ihn damit sehr zu ehren, eigentlich aber geben sie ihm diesen Beinamen, weil ihnen Schiller ganz natürlich bei diesen Dramen einfallen muß, da er aus lauter Reminiszenzen von Schiller besteht; auch liest er nichts als Schiller, und kennt außer Kotzebue keinen anderen Dichter, als höchstens Werner, den er sehr beneidet um gewisse Grauslichkeiten, die ihm noch immer nicht so recht gelingen wollen" (Wieneke, 432). Friedrich Schlegel in later years (*Vorlesungen*, 1847 ed., p. 231) spoke of Körner's "unreife dramatische" works. On January 17, 1813 he wrote: "Die Dramen gehen ihm ab wie Wasser."⁹

Körner was very much in love that summer of 1812. With the European situation growing tenser by the hour, with mature minds realizing that a terrible European conflict was imminent, Körner was writing poem after poem to an actress in the Burgtheater. When he tore himself away from her to write or publish something serious, it was *Die Sühne*, a bloody piece concerned with fratricide, or *Die Harfe: Ein Beitrag zum Geisterglauben*, or *Zriny*, a sad patriotic war tragedy which ended with a thrilling explosion, with everyone dying for the fatherland. Serious people about him, including his father, were uneasy about the superficiality of the young man, his lack of originality, his

⁸ *Eichendorffs Werke*, hrsg. von Karl Hanns Wegener (Leipzig, 1921), Bd. 5, p. 17.

⁹ *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, hrsg. von Oskar Walzel (Berlin, 1890).

drive towards sensationalism and sentimentality, and his desire to get himself talked about. His poetic muse, so Eichendorff felt, was shallow to an extreme. "Burschikos" he had called him in his diary in February, 1812, and he added with a sneer: "Er macht nichts als dichten."

Calling an immature writer a student was natural for Eichendorff. In his *Literatur Deutschlands* he wrote in 1857: "Bürger blieb sein Leben lang ein Student: unordentlich im Leben, Lieben und Dichten, bald hinter dem Schreibtische fleißig den Homer übersetzend, bald als stattlicher Ritter mit seinem 'Karl von Eichenhorst' hoch auf dem Dänenroß, bald wieder sein Bündel schnürend und auf lustiger Wanderschaft in den Kneipen seines 'Dörfchens' oder bei 'Frau Schnips' einkehrend" (p. 267).

Admitting that the student might be a caricature of Körner, the question immediately arises as to the identity of the girl with him, "die Springerin," who flirts with all the spectators (p. 164). In Eichendorff's eyes, Körner must have been also "ein Springer":

Springer, der in luft'gem Schreiten
Über die gemeine Welt,
Kokettieret mit den Leuten,
Sicherlich vom Seile fällt.¹⁰

It is interesting to notice that Körner's father uses similar language when exhorting his son to be more serious: "Kein Gedanke der Koketterie, nicht die kleinste Rücksicht auf den Effekt bei irgend einem bestimmten Publikum, entweihe Deine Stunden der Produktion. Aber die Würde der Kunst und ihre Bestimmung sei immer vor Deiner Seele" (Streckfuß, Bd. 1, p. XXXIV). The girl is, of course, not the actress Toni Adamberger with whom Körner was in love, but, like all the women characters in *Abnung und Gegenwart*, she could be an allegorical abstraction such as Fortuna, Fama, "die Welt," or "die Poesie." She suggests clearly the allegorical characters in Eichendorff's poems "Umkehr" (Schulhof, p. 97), "Dichterglück," (p. 115), "Der Glücksritter" (p. 129), "Der Schreckenberger" (p. 130). She might even be regarded as Körner's muse, a reflection of his own superficial artistic aims. Judging by the scene with the wandering players discussed above, nothing here should be taken at its face value.

If Eichendorff made this second part of the caricature difficult, the problems become even more involved when the student is reintroduced into the novel in Chapter Eighteen. As readers who wish to do justice to Eichendorff and read as we think he wants us to read, we must ask ourselves whether the student is still a literary caricature. It seems to me that he either was not a part of the caricature when we first saw him among the players or he is still a part of it when he disappears in Chapter Eighteen. If the student represents Körner, then the

¹⁰ *Gedichte*, Bd. 1, Eichendorffs *Sämtliche Werke*, hrsg. von Schulhof und Sauer, p. 96.

following words describe Körner's literary work in the summer and fall of 1812 when (at least so Eichendorff thought) Körner's frivolous, flirtatious muse had abandoned him altogether. "Er sah blaß aus, seine Kleidung war abgerissen, er schien ganz herunter" (234). The phrase "er schien ganz herunter" is used again in regard to a poet in the indisputable literary parody of *Viel Lärmen um nichts* (the "schöne Müllerin" scene, p. 195, Bd. 4, Wegener). What seems to be meant here, if this is parody, is that Körner's poetic ability had become pale, ragged, and in a bad way, now that his muse had abandoned him. "Arm und bloß und zum Tode verliebt, war er nun dem aufrührerischen Gebirge zugeeilt, um im Kriege (i.e. war poetry) sein Ende zu finden" (p. 237). Of course, there was much war literature being written around Eichendorff in the summer of 1812 and he is probably ridiculing the whole genre "Kriegsdichtung," whether in 1812 or 1933; but no one of the war poets was as close to him that summer as Körner, whom Eichendorff seems to be portraying as typical of the crowd. The degenerate state of the student fits especially the low quality of Körner's war drama *Zriny*, which Eichendorff heard Körner read in July, 1812. *Zriny* ends with the tearful hero, loyal forever to the Habsburgs, dying in battle and his wife blowing herself up (on the stage!). All *Zriny*'s followers and his only daughter, a timid, sentimental creature, have already wended their sweet, sad way to death through five acts of almost ceaseless tears and pathos. The girl actually is stabbed to death by her hero-lover while he kisses her:

Dank Dir, Dank für den süßen, süßen Tod!
 Laß mich nicht lange warten! — Noch den Kuß! —
 Mit diesem Kusse flüchte meine Seele! (Sie stirbt.)¹¹

He thus saves her from the Turks. "Wehmütig und weichlich" are the adjectives Eichendorff uses in his parody. The play *Zriny* was really a hidden picture of the Napoleonic crisis and was calling on all in the theater to fight and die for the fatherland. Eichendorff's answer was that he himself as a healthy, normal young man had a sweetheart (his muse) who preferred that he fight and live rather than that he fight and die: "Für die will ich leb'n und fechten!" (p. 237). The parody of the student ends thus:

Friedrich ärgerte es recht, daß der Student immerfort so traurig dabei saß. Seine Komödiantin, wie er Friedrich hier endlich entdeckte, hatte ihn von neuem verlassen und diesmal auch alle seine Barschaft [i.e. his ability] mitgenommen. Arm und bloß und zum Tode verliebt, war er nun dem aufrührerischen Gebirge zugeeilt, um im Kriege sein Ende zu finden. "Aber so seid nur nicht gar so talket!" sagte ein Jäger, der seine Erzählung mit angehört hatte. "Mein Schatz," sang ein anderer neben ihm:

¹¹ *Theodor Körners Werke*, hrsg. von A. Stern, Bd. II, p. 438. Deutsche National-Literatur, Bd. 153, 1, II.

"Mein Schatz, das ist ein kluges Kind,
 Die spricht: 'Willst du nicht fechten,
 Wir zwei geschiedene Leute sind;
 Erschlagen dich die Schlechten,
 Auch keins von beiden dran gewinnt.'
 Mein Schatz, das ist ein kluges Kind,
 Für die will ich leb'n und fechten!"

"Was ist das für eine Liebe, die so wehmütige, weichliche Tapferkeit erzeugt?" sagte Friedrich zum Studenten, denn ihm kam seine Melancholie in dieser Zeit, auf diesen Bergen und unter diesen Leuten unbeschreiblich albern vor. "Glaubt mir, das Sterben ist viel zu ernsthaft für einen sentimentalischen Spaß. Wer den Tod fürchtet und wer ihn sucht [Körner!], sind beide schlechte Soldaten, wer aber ein schlechter Soldat ist, der ist auch kein rechter Mann." (pp. 237-238).

On the night of the premier of *Zriny* in Vienna in December, 1812, the immature Körner wrote to his father in great excitement: "Die letzte Dekoration ist von ungeheurem Effekt. Fünffacher Feuerregen, eine förmliche Schlacht. Eva stürzt mit vier Türken samt dem ganzen Schloß in den brennenden Schutt!" (Stern, p. 340). Two weeks later, on January 12, 1813, Dorothea Schlegel wrote in disgust:

Der junge Körner aus Dresden ist k.k. Hoftheaterdichter geworden; das wird so viel heißen, als er wird früher noch, als sonst geschehen wäre, recht sanft wieder eindämmern in die aller-Kotzebuischste Gewöhnlichkeit. Ohne diese *fortune*, die er wohl seiner Handfertigkeit und seinem familiären Umgang mit den Schauspielern verdankt, hätte er sich vielleicht doch noch um einige Stufen höher bringen können. Dies wäre ein vortreffliches Amt für einen ausgemachten Dichter gewesen, der sich des Theaters hätte annehmen wollen; für einen jungen Menschen wie Körner ist es aber geradezu ein Verderb, ohne daß die Bühne dabei etwas gewinnen wird. Er überschwemmt jetzt das Theater mit Dramen aller Art, die ihm wie Pilze aufschießen, in welchen er mag nun sein Thema aus der Geschichte oder aus der *conversation*, aus der Phantasie oder aus der Zeitung nehmen, ihm nichts deutlich vorschwebt als die Katastrophe, die manchmal eine wahre Explosion ist, wie in seinem *Zriny*, wo alles in die Luft gesprengt wird. Die drei, vier, oder auch fünf Akte vorher sind nichts als Zubereitungen zu einem solchen Feuerwerk (Wieneke, 431).

The last words of Eichendorff's parody fit *Zriny* so well that I feel it highly probable that the student is a take-off on the immature, young Schiller imitator Theodor Körner and through him forms a parody on all Schiller imitators. The importance of recognizing that fact lies in the help it gives in understanding not only young Eichendorff's deep, religious hostility to Schiller's concept of fate but also in explaining possibly his approach to novel writing. How many of the other characters of *Ahnung und Gegenwart* are parodies on tendencies in

literature? Accepting the student as an attack on ideological, literary trends calls for re-examination of the entire novel. Could the "Erbprinz" or his minister or even Rudolf himself be similar persiflage? If the student's girl is an allegorical character, how many of the other female characters in *Ahnung und Gegenwart* are allegorical? If the novel's main characters portray literary trends, then we have in *Ahnung und Gegenwart* an example of "Poesie der Poesie," a specimen of what Friedrich Schlegel, Eichendorff's friend and teacher, called a "kritischer Roman," that is, a novel devoted largely to literary criticism in poetic form.

In such allegory and parody as that of the student, the novel *Ahnung und Gegenwart* offers sharp and consciously critical contrast to the realistic novel *Wilhelm Meister*. Eichendorff disliked Goethe imitators as well as Schiller imitators, and he wished apparently to produce a novel that would permit no one to classify him with either group. His "Toast" to all young poets, under which word he included novelists, was:

Auf das Wohlsein der Poeten,
Die nicht schillern und nicht göthen,
Durch die Welt in Lust und Nöten
Segelnd frisch auf eignen Böten (Schulhof, 107).



NEWS AND NOTES

ADELE GERHARD (1868-1956)

On May 10, 1956, the novelist Frau Adele Gerhard (see *Monatshefte* XL [1948] 416-417) died in her native city of Cologne at the age of nearly 88. June 8 of this year marks the ninetieth anniversary of her birth in 1868.

In the summer of 1955 Frau Gerhard enjoying the distinction of being the most venerable of the emigré writers, returned to Germany from her wartime exile in the United States. In a radio interview on the occasion of a previous visit to Germany this remarkable octogenarian stressed particularly her pleasure at the close ties that have always bound her to young people in their endeavor to come to grips with the forces which will shape the future. It is safe to say that this concern with the elemental forces of human destiny, a preoccupation youthful in its intensity and its essential optimism, has been the central theme of her literary career since its beginning.

Two as yet unpublished novels written since 1949 bear testimony both to the amazing productivity of Frau Gerhard at an age when most writers have long since lapsed into silence and to the tenacity and fervor of her conviction that our salvation lies in the ceaseless quest for a higher form of humanity: "Eingeschmolzen wir in das *eine* fest umbindende Wollen: in einer entseelten Welt wieder die Leuchte zu entzünden — sie wach und flammend zu erhalten . . ." (*Wahrer der Leuchte*, 1953). " . . . Offenbarung des Göttlichen in der großen Sprache der Natur, in der unerschöpflich vorbrechenden Kraft — aufgefangen von dem Schauenden, der das Geheimnis der Schöpfung erlaucht — dessen lichtvolles Antlitz es ausstrahlt, verkündet . . ." (*Unter den Gestirnen*, 1951).

The particular quality of Frau Gerhard's intellectual and literary efforts are epitomized as follows in a study, to be published shortly by the A. Francke Verlag, written by her daughter, the well-known Germanist Melitta Gerhard:

Das Werk Adele Gerhards geleitet eine Epoche, die von der täuschenden Friedenszeit des endenden neunzehnten Jahrhunderts bis in den Beginn des zweiten Lustrums des zwanzigsten reicht und durch immer neue Umstürze und Erschütterungen einer einstigen Ordnung zu einer Phase völliger Auflösung und Ungewißheit alles Kommenden führt. Als die fast Achtundachtzigjährige, nach langer Abwesenheit in die Vaterstadt zurückgekehrt, die Augen schloß, hatten nicht nur Stadt und Land ihrer Geburt, sondern der gesamte europäische Raum, ja, der Erdball das Gesicht im tiefsten gewandelt. Ihr Werk aber spiegelt gleichsam den Untergrund, auf

dem und von dem aus dieser Wandel sich vollzog: den verborgenen Pfad, der aus einem fallreifen Gesellschaftsgefüge, aus erstarrten Formen, deren einst lebendiger Kern mehr und mehr leere Hülse geworden war, zu der geheimen Gesetzmäßigkeit des Kosmos weist, die diese Formen zerbrechen muß, um in Wandel alles Bestehenden den Raum für neue Geburt zu bereiten — wie es schon in den zwanziger Jahren *Weg und Gesetz* schicksalfromm bekannte: "Ein Sinn? Aber nicht unser Sinn. Ein Weg? Aber nicht unser Weg, zu engem Zweck ersonnen." (*Das Werk Adele Gerhards als Ausdruck einer Wendezeit.*)

— J. D. W.

BOOK REVIEWS

Idee und Wirklichkeit.

Von Franz Koch. Düsseldorf: Louis Ehlermann Verlag, 1956. 2 Bde. 327 und 467 S. Preis: DM 28.00.

We come away from the reading of Professor Franz Koch's presentation of German literature between approximately 1825 and 1885 with a great deal of information, but, to an even larger extent, with gnawing doubts as to the validity of his methodological approach. Professor Koch writes *Literaturgeschichte* in the "good, old-fashioned" way, and if his book has one virtue, it is the unashamed honesty, the utter lack of concessions to the new spirit, with which he pursues his task. He frankly states in his Preface that, with all due respect to the modern approach of style analysis and interpretation, he wants to preserve the "Blick für das Ganze," for the historical intellectual movements as mirrored in literature. It would be idle to point out to him that such a method reduces literature to *Weltanschauung*, which can be studied more fruitfully in the utterances of philosophers and ideological pamphleteers. But we must insist that literature so approached, becomes a very thin fabric indeed, and of this danger Professor Koch's book could serve as a prize exhibit.

The ideological thread keeping the host of literary figures together is fully expressed in the title of the book. What Professor Koch traces is the gradual abandonment of "idealism" as prevalent in the Classical and Romantic periods, and the emergence and victory of "realism" in the course of the sixty years covered by the book. Yet this guiding conception is so general that it can hardly do justice to the spirit of the age, let alone to the poetic wealth exhibited in this period. Again and again, the formula proves unworkable, and interestingly enough just in the cases of the truly great literary figures; and what we then get is an entirely self-sufficient chapter on some great writer, which

could easily be lifted out of the context of the book and presented independently.

This dilemma can almost be read in a glance from the chapter headings. At the beginning, as long as the formula is put to work, we have such titles as "Das junge Deutschland," "Politische und soziale Lyrik," "Übergänge," "Durchbrüche," "Geschichts- und Heimatdichtung," "Mundartdichtung," "Die Münchner Gruppe." But then, toward the very end of the first volume and all through the second, the names of individual authors appear as chapter headings: C. F. Meyer, Grillparzer, Wagner, Keller, Storm, Raabe, Fontane. When in the discussion of these great writers Professor Koch tries to salvage once in a while his formula: "Idee und Wirklichkeit," the results are anything but convincing. We are f. i. supposed to believe that the shock of King Alfons when confronted with the corpse of Rahel (*Die Jüdin von Toledo*), or the breath-takingly expressive wordless entrance of Rudolf II (*Ein Bruderzwist in Habsburg*) are manifestations of a "realistic" psychology. In cases like these, it becomes evident how unworkable an ideological formula, which tries to capture the intellectual and emotional tensions of the nineteenth century, really turns out to be, and how empty and unhelpful a generalization like "realism."

Clearly, Professor Koch cannot be blamed for shortcomings inherent in a method, once he has, for better or for worse, decided to use this approach. It is, however, startling that a book so ideologically oriented does not deal more specifically with the very philosophical theories which it has chosen as its main foundations. Feuerbach is mentioned but briefly *à propos* Keller, Left-Hegelianism only in passing, Moleschott just once, Friedrich Albert Lange not at all. Surely, in a book using a different methodological approach the absence of these names would be fully justified, yet it is not in a work which treats literature more or less exclusively as the outgrowth of the *Zeitgeist*. It goes without saying that insights into the structure and working of a poem cannot be expected from a book of this type. Still, is it excusable to finish Annette Droste-Hülshoff off on six pages, while more than fifteen are devoted to Geibel, the same number to Heyse, and a whole sub-chapter to Hamerling?

I am afraid that the "Blick für das Ganze" can be preserved only by sacrificing the "Blick für das Eigentliche." This, however, does not mean that Professor Koch's book is useless. It is extremely well informed, comparatively free of bias and idiosyncrasies, skilfully arranged, and equipped with a well-rounded bibliography. For graduate students in search of detailed factual knowledge it may actually turn out to be extremely valuable, and more than an equivalent substitute for Bieber's *Kampf um die Tradition*, which has completely disappeared from the market. And for anybody concerned with the methodic principles on which literary historiography does or should rest, it will prove stimulating and provoking by the very faults which it exhibits.

Ohio State University.

—Oskar Seidlin

Schillers Werke, Nationalausgabe.

Hrsg. von Walter Müller-Seidel. Bd. 23: *Schillers Briefe, 1772-1785*. Weimar: Böhlau, 1956. 366 S. DM 16.75.

Schillers Werke.

Hrsg. von Reinhard Buchwald. 3 Bde. Wiesbaden: Insel, 1952.

Schiller.

Von Reinhard Buchwald. Neue, bearbeitete Ausgabe. 2 Bde. Wiesbaden: Insel, 1956. DM 32.00.

The midway between the Schiller commemorative years 1955 and 1959 is appropriate to an assessment of recent equipment of primary importance to Schiller scholars and readers.

By far the most important item in this jubilee decade is the undertaking that will afford us the definitive edition: *Schillers Werke, Nationalausgabe*. This edition combines the superior qualities of WA and JA, the two well-known standard Goethe editions for many years, and by such combining surpasses them in the marshalling of editorial and critical apparatus to make for a truly modern definitive edition. This fact is nowhere more apparent than in the first volume of the letters — volume 23 of the edition — which initiates a contemplated series of 18 volumes of letters by and to the poet. As such, this collection will comprise the first complete corpus of extant letters to Schiller.

To anyone who has worked with Jonas, the advantages of the faithful and sensible editorial principles of orthography commend themselves at once. The commentary brings for each letter the text source, occasional "variora" readings, illuminating explanatory material, and the reasons for assigning letters of disputable date to their place in chronological order. All in all, this edition of epistolary material represents an answer to the scholar's fondest hopes for an ideal modern definitive edition. It is an automatic desideratum of any serious Schiller library.

On a different level and pursuing other objectives is the re-issue of Buchwald's three volume edition of *Schillers Werke*, last published in 1940. This collection is best characterised by referring to it as a *Volks-Schiller*. The poetry, the philosophical and historical, and the dramatic works are allocated to the three separate volumes in chronological order according to the three periods of development in Schiller's life and art. One may quarrel with Buchwald's choice of offering some principal philosophical essays and historical writings in abbreviated form, but the main achievement of making Schiller as an organic whole accessible to the non-professional cannot be impugned. Is it fatuous to wish for a wide dissemination of such an organic whole as a refresher course in the dignity of a freeman in an era of menacing destruction by an implemented materialism?

One criticism of this edition stems from the plaint of any classroom lecturer: Is it incompatible with sense and taste to avail oneself of the opportunity of numbering the lines in verse drama? This aid to reference and discussion (cf. *Säkular Ausgabe*) is a necessity, not a luxury, and in no way hampers artistic continuity.

In a sense, Buchwald's *Schiller* is a companion to the last named

edition of the poet's works, which is not to say that it does not transcend its level and scope. It is quite patently — and quite frankly — an attempt to portray Schiller in the spirit and light in which he himself saw his development and might have recorded it had he carried out a plan fondly harbored by him. This is true of Buchwald's attempt even to the extent of employing liberally Schiller's own autobiographical terms and phrases. The picture evolving from the biographical essentials and the philologically critical evaluation of Schiller's works may appear outmoded and inadequate to a school of speculative criticism dealing in its own esoteric *Wesenheit* and *Seinsweise* jargon. Furthermore, it may not be to the liking of those who, perhaps to their own surprise, having discovered that feet of an idol are of material other than pure white marble, point with apostate satisfaction at the feet and away from that which is the essence. — Buchwald's picture, and a convincing one, is of the courageous struggle and conscious striving of a man toward his ideal of manhood and artistry and in *that* order of achievement. Suffice it to say that Schiller biographies much more ambitious in scope and volume have come down to us in fragmentary incompleteness. Those familiar with the original edition of 1937 will readily see how much of new insight, absorption, and maturity have gone into this reworking of Buchwald's *Schiller* to make it the modern standard biography.

University of Wisconsin.

—Walter Gausewitz

Heinrich Heine: Two Studies of his Thought and Feeling.

By William Rose. Oxford University Press, 1956. 163 pages. Price: \$2.90.

This is among the happier products of the recent Heine anniversary year, and if the belated reviewer has any faults to find with it, they are, let it be said at the outset, not of a fundamental kind. For instance, he is inclined to agree with the author that "the controversy that has raged about his [Heine's] character and opinions for a century and a quarter has preserved him as a living figure to the present day," but to regret lest any may come away with the false impression that this be all. Still, the point is well taken by Professor Rose, as is his basic idea of "formulating the thought and feeling by which his spirit was animated" under two headings: "Heine's Political and Social Attitude" and "Heine's Jewish Feeling."

Basically not much of this book is fit subject for argument; it consists in so great a part of quotations from the works of the poet-journalist (the "foreign correspondent", as I like to call the rôle Heine chose for himself), that one can scarcely take issue with the thoroughly viable and self-presenting evidence Professor Rose has carefully chosen. That Heine's opinions "became blurred in the public view" is only too true a statement, and Rose's book should aid the task of clarification by helping Heine to help himself — and the Anglo-American reading public to help themselves.

Understandably, Professor Rose, as an English Germanist, defensively spends some time explaining or attempting to explain Heine's anti-

English feeling, only to end by saying that it came from the heart rather than the head and to leave it as the puzzle it intrinsically is. One notes that he accepts the famous Helgoland letters (dated July 1830) at their face value; a careful sifting and winnowing of evidence is still needed, however, before such acceptance.

The section dealing with Heine's poetic sensibility and philosophy as seen through his Judaism is no less well done than the first part; it must, of course, be admitted that both the political and the religious aspects of this much-written-about poet have been so thoroughly thrashed through ere this that it becomes increasingly difficult for the scholar to say strikingly new things — and this is, indeed, why Professor Rose has let Heine, for the most part, speak for himself, I feel sure.

In short, the best praise is that Professor Rose has presented brief, compact treatments of these two aspects in a convenient form and in a readable manner. His greatest single fault, to my mind, is a mechanical one: how much better and more enriching it would have been, had his footnotes cited individual works by name and given, in each instance, dates of letters and conversations, then adding, of course, the reference to the Walzel-*Insel* edition, instead of mere references to volume and page, without, in numerous cases, an inkling of what work was under discussion.

Duke University.

—Herman Salinger

Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka.

Von Benno von Wiese. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1956. 350 S.

The title of this book appears to promise more than the text itself intends to offer; it is not a full-fledged history of the German Novelle from the eighteenth to the twentieth century, but a chronologically arranged series of interpretations of seventeen selected German masterpieces of this genre, ranging from the Age of Goethe to Expressionism. Nevertheless, von Wiese's book is something like the germ of a history of the genre of the Novelle in German literature, and we should like to hope that some future day the author will present us with such a history, for, oddly enough, this task has not yet been carried out satisfactorily though it has been undertaken, e. g., by H. H. Borchardt (*Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland*, 1926), K. E. Bennett (*A History of the German "Novelle" from Goethe to Thomas Mann*, 1934), J. Klein (*Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart*, 1954), and J. Kunz (*Geschichte der deutschen Novelle vom 18. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, 1954). In view of the naturally heavy emphasis placed on the reading of Novellen in college, the successful execution of this task would be of eminent practical as well as theoretical value.

The author aims at three major objectives: 1) detailed interpretations of individual Novellen. 2) a contribution to the history of German literature from the eighteenth to the twentieth century. 3) a contribution to the understanding of the genre of the Novelle. As for the first objective, von Wiese's interest centers not so much on "aspects of

'Weltanschauung' and the history of ideas and problems" as on "the manner of narrating, composition, and compositional structure, above all imagery and its symbolic functions." A dictum of Erhart Kästner: "Man muß die Bilder, so wie sie erscheinen, nur ausschöpfen; man muß ihnen wie dem Geschaffenen vertrauen, es ist alles darin," is the key with which our author opens the door to the works he sets out to interpret.

As for the second objective, it is claimed that the German *Novelle* "confronts us with the problem of reality, one of the central problems of the nineteenth century, it enables us to understand the essence of the creation of symbolic imagery, it gives us insights into the situation of nineteenth century society, it makes it possible for us better to grasp the critical transition from Romanticism to Realism, and not least, it represents a body of great literature which heretofore has not been appreciated fully enough."

As for the third objective, von Wiese believes that first of all it is by analysis of individual works that the nature of the genre will become clear. Yet he also devotes to this problem a special, highly stimulating, if not too strictly systematic introductory chapter. His point of departure is sceptical: "German scholarship has to this day failed to achieve an agreement on the genre of the *Novelle*." Referring to the various theories of the *Novelle* that have been worked out, particularly since the epoch of Romanticism, he warns against the attempt "to construct an 'ideal type' of the *Novelle* by means of such theories and to evaluate the individual stories according to their closeness to, or distance from, this type." In his opinion, the correct approach should be a historical one, for the *Novelle* "has its own historical evolution," and: "only the writers, not the theoreticians, can teach us what this genre really is." (Is it not true, however, that in the nineteenth century some *writers* of *Novellen*, e.g., Goethe, Tieck, Storm, Heyse, developed some of the most influential theories?) Perhaps there is no such thing at the *Novelle*. Still, von Wiese is not willing to renounce any kind of definition, even though his own attempt at one is not without a tinge of dogmatism. He prefers the term "novellistisches Erzählen" to the term *Novelle*; but what has been gained by this seemingly more cautious and loose phrasing remains rather doubtful. For on the other hand he maintains that "the characteristic feature of the *Novelle* is the restriction to *one* "Begebenheit," and to this he adds as further essential features "the predominance of the action over the characters, the concise, pointed ("pointierende") presentation, the symbolic, or subsequently also symbolistic concentration of the epic matter, the condensation in the form of a symbolic image ("Bildsymbol"), the inclusion of 'spheres of life of a lower order'." "Truth of the action on one side, subjective, sometimes artistic, indirect representation on the other: these two extreme poles seem to me to indicate the amplitude of the genre of the *Novelle*." The only justification of the validity of this definition given by the author is a simple reference to "the tradition." But at the same time, he does not lay any exaggerated claim to the reliability of his own definition, and he would probably be the

first to admit that some of the Novellen treated by him would not even fit into this elastic scheme. A brief survey of the history of the German Novelle from the eighteenth to the twentieth century concludes the introductory chapter.

While von Wiese's introduction leaves many problems unsolved, his interpretations are impressively compact, balanced, sensitive, and, for the most part, uncannily objective. One feels tempted to exclaim: this is how one should interpret, how one should identify oneself with a work of literature, how much one should paraphrase, or quote from, the work at hand, cite parallels from other works, draw on the funds of scholarship; this is how one should bring out the essentials, adapt one's own style to that of the work, how much one should state without being wordy or oracular, if one wants the reader to go to the work itself full of expectation, admiration, and understanding. Von Wiese's protean mobility as an interpreter of the most different contents and stylistic forms is astounding, and it would be difficult to judge which author and which Novelle are closest to his heart. There are no weak chapters in his book. We are happy to see Schiller's "Der Verbrecher aus verlorener Ehre," Tieck's "Des Lebens Überfluß," Stifter's "Brigitta," Hofmannsthal's "Reitergeschichte," and Kafka's "Ein Hungerkünstler" analyzed in detail for the first time — at least in book form. But just as valuable are von Wiese's new interpretations of Novellen which have been discussed before. It is especially by his method of elucidating a work of literature through its "symbolic images" that he has been able to shed new light on some of the ostensibly well-explored Novellen: I should like to refer to the dominating rôle he assigns to the pair of horses in Kleist's "Michael Kohlhaas," or the all-important place the "Judenbuche" is recognized to take in the Novelle of the same title by Annette von Droste-Hülshoff, or the well-deserved consideration which the railroad tracks, the trains, and the surrounding nature receive in Hauptmann's "Bahnwärter Thiel." Best-founded perhaps are the analyses of Eichendorff's "Aus dem Leben eines Taugenichts," Droste's "Die Judenbuche," and above all Mörike's "Mozart auf der Reise nach Prag"; eye-opening are those of Tieck's "Des Lebens Überfluß" and Stifter's "Brigitta"; that of Grillparzer's "Der arme Spielmann" appears to be the just result of a succession of focussing processes; that of Gotthelf's "Die schwarze Spinne" might arouse the Swiss literary historians' envy. Von Wiese's master-strokes, however, are probably his interpretations of Hofmannsthal's "Reitergeschichte" and Kafka's "Ein Hungerkünstler," the latter being a pioneering achievement in that it demonstrates how each part of the story falls into place once the overall meaning has been established. I feel, on the other hand, that a few secrets and maybe contradictions in Kleist's "Michael Kohlhaas" have not been touched upon by von Wiese, that the almost self-defeating double motivation of the hero's situation in Meyer's "Die Versuchung des Pescara" has not been critically pointed out, that Keller's "Kleider machen Leute" has been accorded a somewhat slim treatment, and that the emphasis on the symbolic content in Hauptmann's "Bahnwärter Thiel" and Mann's "Der Tod in Venedig" has led to an underrating of

those portions of the two "Novellen" which deal more explicitly with ideas.

One category of investigation has been consistently omitted; analysis of style. Some readers may regret this omission, but then we have to acknowledge that the author has made the deliberate choice of confining himself to the problems of "novellistic story-telling" and "symbolic imagery." The usual question will also no doubt be raised why other Novellen by the same or by different writers — particularly modern ones — have not been included in the present collection. Let us hope that von Wiese will meet such objections by producing one or more supplementary volumes!

A useful guide is provided by a selective bibliographical list, which, incidentally, does not neglect British and American Germanic scholarship.

The publisher has done his best to make the external appearance of the book highly attractive.

Princeton University.

—Peter Spycher

Medusa's Mirror. Studies in German Literature.

By August Closs. London: The Cresset Press, 1957. x, 262 pp. Price: 30/- net.

The symbolic title of this stimulating book by the Austrian-born professor of German literature in Bristol, England, who has already enriched our libraries with more than a half-dozen works in the field of German poetry, is suggested by C. F. Meyer's profound poem "Die sterbende Meduse," in which Medusa, watched by Perseus through a mirror, ceases being the terrible Gorgon and dies a death of release and rest. The title is meant to symbolize the mystery of poetic creation in its transformation of reality, which is the burden and central issue of Professor Closs's seventeen chapters on Reality and Poetic Symbol, ranging from a scant three to thirty-five pages in length. Fittingly enough, the longest and leading chapter, entitled "Substance and Symbol in Poetry," brings out this pivotal idea of the book most strikingly and illuminates the author's remarkable grasp of the literature of many countries.

In his loosely knit but at the same time centrally focussed chapters Closs traverses almost the entire field of German literature from the Wessobrunn prayer and the *Muspilli* to Benn and the lyricists after 1945, with strong emphasis upon the minnesingers, upon Gottfried, Goethe, Hölderlin, Novalis, as well as Büchner, Trakl, Rilke, George, and Hauptmann. Interspersed are pertinent comments on, and quotations from, a host of foreign writers from Aeschylus to T. S. Eliot and W. H. Auden. If Closs has particular favorites, they are undoubtedly Gottfried in the field of the courtly romance, Hölderlin, and Goethe. In Gottfried's work he sees "an inexhaustible source of inspiration," but ignores Mergell's theories entirely. Hölderlin evinces "sacred passion" and "a classic sense of form." Goethe unites life, science, and poetry, without putting "science above existence. He is the last European master of the balanced mean, the spiritual ruler, full of Christian inwardness

and an antique faith in living — a miracle of natural growth towering high into the approaching struggle between rootless, mechanized forces and civilized humanity."

Of this struggle Closs, without mentioning Schweitzer or perhaps Ghandi, has weighty and salutary words to say at other points in his book, too. Indeed, they may be considered the most important and meaningful pronouncements in the entire work. Witness the following sentences: "The forces which nowadays more ruthlessly than ever seem too hostile to the world of poetry, are different from those in Goethe's or Hölderlin's time in as far as they overstress the supremacy of Science over Humane Studies in a measure hitherto unknown in European thought . . . Certainly our life is threatened by the steady process of depersonalization" (p. 251). Against this process Closs pits his belief "in the human race . . . and in the validity and unity of the creative personality as against the crippled specialists of our day and the power-maniacs" (p. 258).

Closs's method of literary criticism tries to strike a happy balance between analysis and interpretation, and in general he follows the dictum of Wolfgang Kayser that the poet's work — "das einzelne Werk" — is the foremost and proper subject of literary criticism. Yet he is fair enough to recognize that this is not a new doctrine, but one already held by Walzel and Strich. Moreover, he is convinced that whatever may be said in favor of analysis of poetry and style and interpretation of texts, literary history should now by no means be considered useless and extinct.

If the reviewer's count is correct, at least seven of the seventeen chapters in the book had already appeared elsewhere, either as articles or introductions to books. But while stating in a general way that this is the case, Closs does not specify which chapters have so appeared. This makes it very difficult to determine to what extent they have been revised for the purposes of this book. In at least a few instances such revision does not seem adequate, as in the opening of the chapter on Hölderlin, where it is stated that he died a hundred years ago — an apt remark in 1943, when the sentence was written, but not fourteen years later. Usually meticulous in giving credit where it is due, Closs omits to credit the present writer's *Goethe, the Lyrist* in the quotation on page 33.

Being himself an Austrian by birth, Closs writes a sensitive, nostalgic, though cursory chapter on Austria's place in German literature, from the time of the Babenbergers in Vienna and the *Lay of the Nibelungen*, as it is known today, to Grillparzer, Stifter, Rilke, Hofmannsthal, and Weinheber. A much briefer chapter on Georg Trakl (only four pages) is sketchy in comparison and, it seems to this reviewer, could have been combined in substance with the longer, more general one.

We cannot conclude this discussion without at least a brief reference to the one to whose memory the book is dedicated, the late Hannah Closs, herself a distinguished writer and critic; to her the author owes and acknowledges a transcending debt.

We may look forward with interest to a promised sequel, in which Closs plans to discuss such essayists and prose writers as Kafka, Mann, Hesse, Hofmannsthal, Jünger, and Broch.

University of Cincinnati.

—Edwin H. Zeydel

Jahresbericht über die wissenschaftlichen Erscheinungen auf dem Gebiete der Neueren Deutschen Literatur.

Neue Folge, XVI-XIX, für die Jahre 1936-1939. Berlin: Akademie-Verlag, 1956. 688 Seiten. Preis, brosch. DM 68.00.

Das große Unternehmen der *Jahresberichte* war 1939 ins Stocken geraten. Erst 1954 konnte Band 16/19 die ältere Literatur für die Jahre 1936-39 zusammenfassen. Im vorliegenden Werk wird nun dieselbe Arbeit auch für die neuere Literatur geleistet. Solche Mehrjahresbände sollen von jetzt ab folgen, unter Verzicht auf die Beurteilungen, die den Titelnachweisen bisher vielfach beigegeben wurden. Die Lücke für die Jahre 1916-20 wird fürs erste noch nicht geschlossen werden. Die bekannte Gliederung des Ganzen wurde beibehalten, einzig die Abschnitte „Geistige Strömungen“ und „Auslandsdeutschum“ wurden in bestimmtere Gruppen aufgelöst. So entstehen denn die dreizehn Hauptabschnitte: Allgemeines, Formprobleme, Stoffgeschichte und vergleichende Literaturgeschichte, Neuere Literaturgeschichte, Siebzehntes Jahrhundert, Aufklärung und Irrationalismus, Klassische Zeit, Zeit der Romantik, Junges Deutschland und Biedermeier, Zeit des poetischen Realismus, Vom Naturalismus bis zur Gegenwart (zusammengelegt aus den beiden früheren Abschnitten „Die Generation der neunziger Jahre“ und „Vom Weltkrieg bis zur Gegenwart“), Mundartdichtung und schließlich Theaterwissenschaft. Es folgen das Verfasser- und Besprecherverzeichnis und das ganz neugestaltete und erweiterte Namen- und Sachverzeichnis, das nun viel leichter zu benutzen ist als vorher. Die Titel umfassen Aufsätze aus allen wichtigen europäischen und überseeischen Zeitschriften, Dissertationen und Bücher. Auf die Sorgfalt der z. T. so bewährten Mitarbeiter kann man sich verlassen. Ein Stück Geistesgeschichte läßt sich an einzelnen Stichworten ablesen: Kafka ist noch kaum vertreten, dagegen Rilke schon mit sehr vielen Nummern; Bann wurde noch gar nicht behandelt. Vieles natürlich ist politisch bedingt, etwa die vielen Arbeiten über Paul Ernst und Kolbenheyer, das Fehlen deutscher Arbeiten über Thomas Mann etc. Interessant ist das wachsende Interesse an Stifter und Fontane abzulesen.

Das jedem Wissenschaftler unentbehrliche Werk ist auf gutem festem Papier gedruckt und sorgfältig hergestellt.

University of Wisconsin.

—Werner Vordtriede

Die Form der Novellen „Die Leute von Seldwyla“ von Gottfried Keller und der „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ von Berthold Auerbach.

Von John L. McHale. Bern: Verlag Paul Haupt, 1957. = Sprache und Dichtung, Neue Folge, Bd. 2. 97 S. Preis: Fr. 6.25.

Two topics are dominant in this study: the cyclical nature of the two groups of Novellen and the use of stylistic devices indicating de-

grees of subjectivity. (The structure of individual Novellen is not discussed.) Other aspects, such as the adherence to the Novelle genre, are dealt with on a more modest scale. The biographical and literary background is sketched in roughly, but adequately (the literary affinities of the young Keller receive particular attention), and while this section contains little that is new, the study as a whole may help to dispel some of the confusion surrounding nineteenth-century movements and trends.

The analytical sections show considerable skill, but the study has its pedestrian aspects. Some of the documentation seems to contribute little; whole sentences from the texts, for instance, are quoted all over again to support a slight variation of the original argument, and little is left to the imagination where elementary theory (e.g. of the genres) is concerned. The conclusions which emerge in the course of the work are convincing, though hardly startling. (They are not summed up at the end; there the reader is left gloomily contemplating Auerbach's use of the rhetorical question).

The choice of authors is justified on the grounds that the two contemporaries wrote series of regional Novellen while exposed to more or less the same historical and literary conditions, so that their difference of approach can be examined with respect to a common problem. However, this seems to lead to the unconscious assumption that both authors' aims were the same (although the contrary is pointed out). We get the impression that both attempted to write *Die Leute von Seldwyla* and that only Keller succeeded. In nearly every point discussed, Keller's methods are found to be vastly superior. Auerbach depends on mere geographic accuracy, and on reappearing characters, for his cyclical unity, while Keller achieves a more subtle and refined form. Auerbach is patronizing, sentimental, overly reflective, forces his views on the reader, is led astray by propagandistic theories, and crowds his stories with confusing sub-plots, whereas Keller is the essence of epic detachment and concentration. Thus, the real function of Auerbach is as a foil for Keller; and while this helps us to esteem Keller's work the more, it hardly seems fair to Auerbach, who shares his "faults" with some highly regarded writers.

The stylistic investigations are most successful with Auerbach, where there is most to criticize. In Keller's case, the main value lies in the discussion of the cyclical character of *Die Leute von Seldwyla*. The town of Seldwyla is shown to be a more important unifying factor than is perhaps generally thought. Its common spirit (carefree idleness) is a constant, decisive background element in the series, although this spirit may assume either a positive or a negative value in individual cases. The central problem is found to be that of *Echtheit*, which hardly comes as a surprise. The author recognizes that *Romeo und Julia auf dem Dorfe* falls out of the pattern somewhat. One of the reasons given — that, except for the doll scene, it is devoid of humor — is certainly to be questioned. On the other hand, the attempt to fit this story into the cycle by virtue of the *Echtheit* motif (p. 57) seems forced. Furthermore, "the cyclical theme" of the series, *Erziehung*

zum Leben (p. 56), is not brought up again in this connection. Much is made of the fact that Seldwyla is a fictitious region and is thus better able to embody general human qualities and foibles. The author becomes quite vehement in denying Lukacs' assertion that a stage in the economic development of a particular people is portrayed. "Welches Volkes?" he cries, "Nicht etwa das der Schweizer?" (p. 94).

The abbreviations are occasionally painful, e. g. "Au." for Auerbach (p. 27). A character with the interesting name of "Nazi" appears as "Nagi" on p. 29; misprints, however, are few.

University of California, Los Angeles.

—Lee Jennings

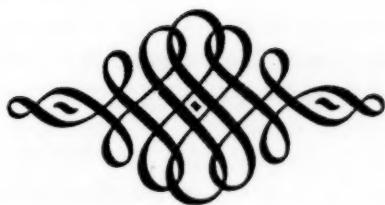


TABLE OF CONTENTS

Vol. L

March, 1958

Number 3

Thomas De Quinceys Lessing-Bild / Peter Michelsen	97
Motivierung in Zacharias Werners Drama "Der Vierund- zwanzigste Februar" / Heinz Moenkemeyer	105
Eichendorff and Schiller: The Interpretation of a Paragraph in "Ahnung und Gegenwart" / Thomas A. Riley	119
News and Notes	129
Book Reviews	130



They're talking about it
in the faculty club.

They're talking
in the student lounge.



Rumors are flying about this new text. The word is going round that this is a beginning course in German that teaches language, not rules — that with this text the student gets a speaking part — that this book does more than discuss modern linguistics — it applies them. They're saying on campus that this text is going to make a difference in German classes.

Homberger and Ebelke's FOUNDATION COURSE IN GERMAN

D. C. Heath and Company

Sales Offices: Englewood, N. J. Chicago 16 San Francisco 5 Atlanta 3 Dallas 1
Home Office: Boston 16